VÉLEMÉNYEK / VITÁK

A vizuális kultúráról

Kossuth

VÉLEMÉNYEK / VITÁK

A vizuális kultúráról

KOSSUTH KÖNYVKIADÓ / 1982

Szerkesztette S Nagy Katalın

ISBN 963 09 2079 4
ISSN 0139 4010
© Ed S Nagy Katalın, 1982
(3529)

ELŐSZÓ

A *Vélemények, viták* sorozatban megjelenő, egy kötetnyi könyv anyagának válogatása közben rádöbbentem, hogy szinte lehetetlen feladatra vállalkoztam „Vizuális kultúra" címmel legalább nyolc kötetből álló könyvet kellene megjelentetni egyet a vizuális kultúra és a különböző társadalomtudományok kapcsolatának vizsgálatából (kultúrantropológia, szociológia, pszichológia, néprajz, szemiotika, kommunikációelmélet, színtan, várostervezés, proxemika stb), egyet a vizuális kultúra és a művészettudományok, vizuális művészetek kapcsolatának legfrisseb eredményeiből (esztétika, művészettörténet, építészet, képző- és iparművészet, film, fotográfia, továbbá a televizió, a színház, a balett, a pantomim, a bábművészet stb vizuális aspektusai), egyet pedig a vizuális kultúra és a mindennapi élet címmel (társadalmi és családi ünnepek, szertartások, a köznapi nonverbális kommunikáció a gesztus, mimika, testtartások stb , a mindennapi környezet, reklám, divat stb) Tulajdonképpen önálló kötetet igényelne a vizuális kultúra és a fiziológia (optika, színtan, alaklátás stb), a vizuális kultúra és a műszaki tudományok, a vizuális kultúra és az ipar jelentős és meglehetősen feltáratlan, kevésbé ismert kapcsolatának vizsgálata Végül, de nem utolsósorban szükséges volna egy kötet a vizuális kultúra okonómiájáról, gazdasági, kereskedelmi hátteréről, a vizuális kultúráról mint áruról E hét kötet birtokában születhetne meg a

nyolcadik, amelyik ezekre alapulva fogalmazhatná meg, illetve összegezhetné, hogy tulajdonképpen mi is a vizuális kultúra.

E fiatal terminológia, mely Miklós Pál 1975-ben megjelent *Vizuális kultúra* című tanulmánya, majd 1976-ban hasonló címmel megjelent könyve alapján terjedt el előbb a szakirodalomban, majd a köznyelvben is (és amely a nemzetközi szakirodalomban alig fordul elő; ott használt megfelelői: a „visual communication", „visual antropology"), a definíciós kísérletek ellenére is meghatározatlan. Gyakran előfordul, hogy használunk egy fogalmat, akár a köznapi beszédben, akár a tudományokban, anélkül, hogy pontosan körülhatárolnánk, valójában mit is értünk rajta. A terminológia át nem gondolt használata, tisztázatlansága is oka annak, hogy a vizuális kultúra elméleti problémái máig kidolgozatlanok.

A *Társadalmi Szemle* 1973. júliusi számában a „Művelődéspolitikai jegyzetek" című állandó rovaton belül önálló fejezetcím jelenik meg hét hasonló témájú tanulmány fölött: *Környezetünk és a vizuális kultúra*. A szerkesztőségi megjegyzésben olvasható, hogy a közlésre kerülő írások „közös rendező elve . . . a vizuális kultúra helyzete, problémái." Lehetséges, hogy itt jelenik meg elsőként az azóta egyre többet használt és rendkívül fontossá vált fogalom. Bereczky Loránd szerint „a vizuális kultúra lényege mindig emberi cselekedetekben realizálódik . . . Ha a vizuális kultúráról beszélünk, a fogalom valós tartalmának megfelelően az emberi kapcsolatokról valló minden képi megnyilvánulás színvonalának kérdését értjük rajta."[1] 1974 elején

[1] *Bereczky Loránd:* A kulturált látás. *Társadalmi Szemle,* 1973. júl.

íródott dolgozatomban[2] a vizuális kultúra fogalmát a kultúra egyik szférájaként, részeként, annak vizuális megjelenési módjaként, az emberi tevékenység különböző termékei tárgyiasult eredményeként, az emberi tevékenység aktív, alkotó jellegének komplex kifejezéseként használtam. Akkor még úgy tűnt, hogy az empirikus kutatások részére legcélszerűbb megelégedni a legáltalánosabban elterjedt kultúra-fogalommal, mely szerint a kultúra az anyagi és szellemi értékek összessége (Kroeber és Parsons hatására[3]).

1975. január 27-én a Magyar Képzőművészek Szövetségében a műkritikáról rendezett kerekasztal-beszélgetésen Németh Lajos a vizuális kultúra színvonalának emeléséről már mint célról beszél, és nyilvánvalóan úgy használja a kategóriát, mint ami tágabb a vizuális művészeteknél, része a kortárs képzőművészet is, a műkritika is.[4]

Miklós Pál a vizuális kultúra fogalmába beleérti egyrészt „vizuális információink minden forrását, egész anyagi és következésképp érzékelhető világát (az építmények és a tárgyak rendszereit, amelyek csak mellékesen szolgáltatnak vizuális információkat, és a vizuális-optikai információközlő berendezéseket és jelrendszereket)", másrészt „a vizuális információkkal élni tudást, a vizuális információk felfogásának, értelmezésének és felhasználásának módját"[5]. Miklós Pál a vizuális kultúrát szembeállítja a „nyelvi és írásbeli kultúrával", holott az írás is vizuális kódrendszer (geometrikus grafikus

[2] *S. Nagy Katalin:* Múzeumlátogatási szokások és a festészeti ízlés. (Bölcsészetdoktori értekezés.) Budapest 1974. (Kézirat).

[3] *A. L. Kroeber–T. Parsons:* The Concept of Culture and of Social System. *American Sociological Review,* 1958. Vol. 23.

[4] *Magyar Képző- és Iparművészek Tájékoztatója.* 1975. 2. sz.

[5] *Miklós Pál:* Vizuális kultúra. Bp. 1976.

jelrendszer), az olvasás is vizuális percepció útján történik

Horányi Ozséb szerint a vizuális kultúra „két tartomány mezsgyéjén terul el Része a kultúrának, de az a része, amely vagy vizuálisan észlelhető dolgokban végződik (kép, épulet stb), vagy magának a tevékenységnek lényeges feltétele vizuális észlelhetősége (színház, balett, általában az emberi test mozgása stb) [6]

Az 1976-ban alakult MTA Vizuális Kultúra-Kutató Munkabizottság tobb munkaulésen, vitán, sokszorosított anyagokban próbálta tisztázni, meghatározni, behatárolni a vizuális kultúra fogalmát E kotet első részében éppen egy ilyen vitaulés anyagát kozoljuk a *Kultúra és Kozosségben* megjelentek nyomán Ugy tűnik, a hazai vizuális kultúra-kutató szakemberek kezdenek megegyezni egy kozos – Lotmantól származó[7] – kultúra-fogalomban, mely szerint a kultúra „valamennyi nem orokletes információ, hanem az információ szervezési és megőrzési módjainak osszessége", s a kultúra kódrendszer, szabályozórendszer mivoltát, kommunikációs jellegét hangsúlyozzák

Az 1970-es évek eleje óta sűrűsodő viták, szaporodó tanulmányok mindazonáltal még mindig művészet- vagy esztétikum-centrikusak, példáikat szívesebben merítik a képző- és iparművészet koréből, mint a mindennapi vizuális esztétikum teruleteiről, a hivatkozások, elemzések inkább a festészetre, a filmre, a hagyományos esztétikai kategóriákra támaszkodnak, és sokkal kevésbé a tárgyi kornyezetre, a koznapi vizuális médiumokra, a nagy hatású tomegkommunikációs és kereskedelmi

[6] *Horányi Ozséb* A vizuális nevelési program továbbfejlesztésének néhány időszerű problémája Bp 1979 (Sokszorosított anyag)

[7] *Lotman* Szoveg, modell, tipus Bp 1973

kommunikációs eszközökre (gondolok itt a televíziótól a plakátokon át az áruvédjegyig terjedőkre) E kötet anyaga is ezt tükrözi, hiszen jelentős tanulmányok az elmúlt évtizedekben is főként a vizuális művészetekkel kapcsolatos problémák tisztázása során születtek, s ezekből áttételesen kell következtetnünk a vizuális kultúra megoldandó problémáira

Több új intézmény és több új s a régiből megújuló folyóirat részfeladata a vizuális kultúrával való foglalkozás A Népművelési Intézetben, illetve a Művelődéskutató Intézetben, a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban, a Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központban, az Ipari Formatervezési Tájékoztató Központban, továbbá egyetemi tanszékeken folynak a hetvenes évek eleje-közepe óta vizuális kultúra-kutatások E témában rendszeresen jelennek meg tanulmányok a *Kultúra és Közösség*ben, a *Jel-Kép*ben, a *Valóság*ban, a *Művészet*ben, a *Fotóművészet*ben, a *Filmkultúrá*ban, a *Kritika*ban

Amikor e kötet összeállításán gondolkodtam (melyre nyilvánvalóan rányomja bélyegét, hogy 1969 óta egyrészt kortárs képzőművészettel, másrészt empirikus művészetszociológiai kutatásokkal foglalkozom), felmerült bennem, hogy azon a módon, ahogy a *Látóhatár*ban szokás, összeállítom az elmúlt évtizednek az adott témát valamilyen módon érintő jelentős nyilvános vitáit, és azokból teszek kozzé érdekes, értékes részleteket A gondolatcserék, viták fórumát az 1970 januári, *A közérthetőség struktúrája* című akadémiai ülésszak bemutatásával kezdtem volna Majd folytattam volna az 1973-as év vitáival a heti zsuriról, a Nemzeti Képtár tervéről, az „ebek harmincadjára" kerülő régészeti leletekről, a múzeumról és honismeretről, a vizuális nevelésről, majd az 1974-ben a *Művészet* hasábjain zajló esztétikum-vitával és a *Fotóművészet*ben zajló montázs-vitával 1975-ben a

fő témák: a művészetkritika, a design és újra a vizuális nevelés. 1976-ban az *Élet és Irodalom,* majd a *Magyar Építőművészet* hasábjain zajlott vita a korszerű építészetről; 1978-ban az amatőr képzőművészek, 1979-ben a fotó és a film, továbbá a népművészet és a mindennapi környezet kerültek előtérbe a folyóiratok, napilapok hasábjain; 1980-ban újra az iparművészet. Ha a viták köré csoportosítom a kötetet, az 1980 áprilisában a Fiatal Művészek Klubjában a hetvenes évek kultúrájáról szóló vitaülés vizuális vonatkozású anyagaival zárult volna a kötet.

Le kellett mondanom a hagyományos tematikus csoportosításról, annak ellenére, hogy így sok értékes anyag maradt ki a kötetből. E válogatásból leginkább a vizuális nevelésről szóló munkák hiányoznak. A magyarországi vizuális kulturális szint alacsony foka különösen indokolttá tenné, hogy előtérbe kerüljenek a neveléssel kapcsolatos anyagok. Lantos Ferenc, Horváth Dénes, Maurer Dóra, Bak Imre, Granasztói Szilvia, Forgách Péter, Deme Tamás és mások vizuális kísérletei, tanulmányai szakítanak a hagyományos rajzoktatással, nem művészettörténet- és nem festészet-centrikus szemléletűek: a vizuális nevelést a komplex alapműveltség részeként tekintik, és olyan programokat, rendszereket alkotnak, amelyek a tájékozódást, a környezetben, az információk közötti eligazodást segítik. Kilépve a szűk rajz-tantárgy szemléletből, egyre többen kísérleteznek azzal, hogy a vizuális nevelést beleillesszék a vizuális kultúra általánosabb problémaköreibe, és az életmódtípusokhoz, értékrendszerekhez alkalmazkodva, a mindennapi környezet megértésére és átalakítására, a kreativitás minél további megőrzésére szoktassák tanítványaikat. Mivel e témában három tanulmánygyűjtemény áll az érdeklődők

rendelkezésére,[8] lemondtam e témáról is, hangsúlyozva újból, hogy a vizuális nevelést elválaszthatatlannak tartom a vizuális kultúrától.

Akiknek önálló kötete jelent meg, s így könyv formában könnyebben hozzáférhetők tanulmányai, ugyancsak technikai kényszerűségből kimaradtak a válogatásból. Ezért nem szerepelnek kötetünkben, illetve nem a jelentőségükhöz, befolyásukhoz, kezdeményezéseikhez méltó módon a korszak olyan kimagasló jelentőségű szakemberei, mint Major Máté, Pogány Frigyes, Miklós Pál, Németh Lajos, Horányi Özséb, Kleineisel János és Gergely István.[9]

Érdekes módon a művészetkritikáról, az állami mecenatúráról és az iparművészet, design problémáiról szóló helyzetfelmérésekben előbb jelentkeznek a vizuális kultúra általános magyarországi állapotát vizsgáló, mérlegelő kérdésfeltevések, mint a művészetszociológiában, kommunikációkutatásban. Timár Árpád és Aradi Nóra már 1970-ben,[10] Németh Lajos 1973-ban,[11] majd 1975 januárjában a Magyar Képzőművészek Szövetségében a kritikáról rendezett ankéton és az arra történő reagálásokban Németh Lajos, Timár Árpád, Miklós Pál, Rozgonyi Iván, Vadas József vetette fel a kritikusok társadalmi felelősségét a

[8] A látás iskolája. (Szerk. *Domokos Imre)* Bp. 1977.; Tanulmányok a vizuális nevelés köréből. Bp. é. n. (Sokszorosított anyag); A nevelés helye a közoktatás rendszerében. (Szerk. *Horányi Özséb*) Bp. 1979. (Sokszorosított anyag).

[9] *Miklós Pál:* Vizuális kultúra. Bp. 1976.; *Horányi Özséb:* Jelek a filmben. Bp. 1971. (Sokszorosított anyag); *Kleineisel János:* Házak, városok, társadalmak. Bp. 1981.; *Gergely István:* A kiállítás művészete. Bp. 1979.; *Németh Lajos:* Minerva baglya. Bp. 1973., ill. Művészettörténet, tudománytörténet. Bp. 1973.

[10] *Timár Árpád:* Képzőművészet, műkritika, nyilvánosság. *Kritika,* 1970. 4. sz.; *Aradi Nóra:* Hozzászólás Timár Árpád cikkéhez. Uo.

[11] *Németh Lajos:* Írás és erkölcs. Művészet, 1973. 6. sz.

tájékoztatás terén, a képzőművészet és a közönség kapcsolatában, végső soron a vizuális kulturális színvonal emelésében. E tanulmányok közlésétől végül is ugyanúgy el kellett tekintenem, mint azoknak a kísérleteknek a bemutatásától, amelyben a műtípusok elemzése (Németh Lajos, Janáky István, Hegyi Loránd, Beke László stb.) és a műbefogadási folyamatok leírása (Józsa Péter, Halász László, Szilágyi Erzsébet, S. Nagy Katalin stb.) szolgáltat olyan tanulságokat, amelyek ugyancsak gazdagítják a vizuális kultúráról való ismereteinket, még akkor is, ha szűkebben csak a műalkotások hatásmechanizmusaival foglalkoznak.

Sorolhatnám tovább hasonló módon, mi minden maradt ki a kötetből (például a fotóművészetről mint a vizuális kultúra részéről igen kevés szó esik); végül is hogyan szűkült három témakörre a válogatás. A problémák és az elkészült anyagok ismeretében úgy tűnik, ez a három téma a legtöbbeket foglalkoztató, a leginkább eredményeket felmutató. Az MTA Vizuális Kultúra-Kutató Munkabizottsága és az elmúlt egy-másfél évtizedben az e témákban érdekelt intézmények és szakemberek is főként a vizuális kultúra és a vizuális művészetek kapcsolatának feltárásával, a mindennapi környezet milyenségével, minőségével és a közízléssel, a közönség vizuális kultúraszintjének feltérképezésével foglalkoztak a legintenzívebben. Épp ezért a válogatás alapját a problémafelvető elméleti és az empirikus művészetszociológiai, valamint a gyakorlati tapasztalatokon épülő publicisztika képezi.

Nem tartom szükségesnek, hogy elöljáróban megismételjem vagy akár csak összegezzem a kötetben szereplő tanulmányokat, vagy hogy arra vállalkozzam, amit még nem érlelt meg az idő, s még nem eredményezett a kollektív munka, a sokágú, de végül mégiscsak alig egy évtizedes – mások szerint csak öt-hat éves – tevékenység. A vizuális

kultúrának még nincs végleges, elfogadott definíciója, még nincs kidolgozott elméleti rendszere s terminológiája. Kultúrantropológusok, szociológusok, esztéták, művészettörténészek együttes munkája, gondolkodása eredményezheti majd rendszerré szerveződését, s hogy teoretikusan összefoglalható legyen mindaz, amihez az elmúlt évtizedben igen gyors iramban ugyan, de csak a kezdeti lépéseket tettük meg.

Budapest, 1981. július *S. Nagy Katalin*

I. VIZUÁLIS KULTÚRA – VIZUÁLIS MŰVÉSZETEK

ALMÁSI MIKLÓS

A FÁRADT SZEM, AVAGY A FESTŐISÉG HALÁLA A NÉZŐBEN

A festészet halódásának szakaszait már sokszor megírták. Egyesek már az impresszionizmustól eredeztetik a felbomlást, mások a századforduló forradalmaiból. Jobbára azonban a festőiség belső logikáját követve, e művészeti ág önellentmondásait kibontva. Ez a tanulmány megkísérli megfordítani a kérdést: azt keressük, hogyan változott meg *a látás társadalmi szerkezete*, hogyan alakult át az emberek viszonya saját látásélményükhöz – mert a festőiség deformálódásának végső mozgatóit *a látvány társadalmi alakváltásában* sejtjük. Abból indulnánk ki, hogy a látvány, bár személyes élmény, legalább annyira társadalmi formáció is, olyan szféra, mely átfogja a köznapokat is, és melyből közember és festő egyaránt merít: így tudja befolyásolni a festészet sorsának alakulását. A festészet betegségtünetei emellett nemcsak a hagyományos formák szétfoszlásában jelentkeznek, hanem a néző szemének elfáradásában, *látásának elsorvadásában* is. A modern ember egyre kevésbé fogékony arra, hogy a kor üzeneteit a látás közegén keresztül fogadja magába. S így a látás – a nézőé elsősorban – nem tud segítő-támogató háttérként állni a művészi valóságformálás mögött. A mai ember jobbára „dresszírozott" szemmel tekint a világra. Azaz bizonyos betanult látványklisékbe tudja csak foglalni azt, ami előtte áll. E fetisizált látás azonban lassan már a festészet nagy alkotásait sem tudja befogadni, azokban is bizonyos elkoptatott látványkonvenciókat keres. Még kevésbé képes a mai festészet számára impulzusgazdag erőteret teremteni.

A kérdés tehát, melyet vizsgálni szeretnénk, a látvány szociológiai alakváltozása a modern társadalomban. Elsősorban azt a látvány-*közeget* keressük, mely kép és néző, közösség és művész találkozását elő tudja segíteni, illetve mely szigetelőként megnehezíti ezt az egymást támogató kölcsönhatást. Más szóval: mitől függ a látvány társadalmi szerkezetének a festészet számára kedvező vagy kedvezőtlen mivolta? Szándékosan kerüljük a műtörténeti megközelítést, jóllehet a probléma, melyet be akarunk keríteni, művészettörténeti. Csak éppen nem a modern festészet, hanem a modern *néző* szenvedéstörténete érdekel bennünket elsősorban: mert a látás elsorvadása végül is az ember műélvező képességének lassú elhalását jelenti. S ez, ha nem is valljuk be, szenvedés.

A LÁTÁS TÁRSADALMISÁGÁTÓL A LÁTVÁNY FETISIZÁCIÓJÁIG

A látás társadalmisága közismert szociálpszichológiai jelenség. Nem azt látjuk, ami előttünk van, ami „ténylegesen" létezik – hanem a látnivalók lehetséges köréből az kerül be tudatunkba, amit a „mások szemével" is láthatunk, amire a társadalom figyelme, látásérzékenysége és szemléleti formái vezérlik figyelmünket. Ha egy hegytetőről egyedül gyönyörködünk a tájban, egészen mást látunk, mintha egy kellemetlen ismerősünk is mellénk keveredik. A táj ugyanaz marad, de ez a *minimális társas viszony,* hogy most már ketten nézzük ugyanazt, belejátszik a látásélménybe, és ezzel valahogy átalakulnak a látvány elemei. Pedig már azt sem mondhatjuk, hogy a magányos szemlélődésből ki lettek volna zárva korábbi társadalmi mozzanatok: esetleg szüleink hívták fel először figyelmünket egy-egy vonulat szépségére, első szerelmünkkel is ilyen lankákon sétáltunk, s mindez ott látszott feltűnni a szemünk előtt, természetesen mint a tájhoz tartozó látványelem. A „másik" megjelenése azonban ebből a

sok „magánélményből" néhányat enged csak továbbélni; valahogy arra késztet bennünket, hogy társadalmilag fegyelmezzük fantáziánkat és látásunkat.

Ezt a banális jelenséget *a szociális appercepció* elmélete mérte fel. Kiderült például, hogy egyforma nagyságú és súlyú tárgyakat különbözőnek látunk, ha az egyikről azt hisszük, hogy aranyból van, a másik meg értéktelen műanyagból. A társadalmi tudat bizonyos értékmozzanatokat is „belelát" a tárgyba, és vizuálisan „nehezebbé teszi". Egy másik kísérletben a résztvevők alacsonyabbnak ítélték meg a négereket, jóllehet valójában a fehérekkel azonos testmagasságúak voltak.

Leon Festinger azonban, aki ezt a jelenséget tudományosan leírja, két jelenségcsoportot mos össze. Az *egyik* a látás kiküszöbölhetetlen társadalmisága, az, hogy minden látványélményünket a társadalmi szemléleti formák közvetítik, alakítják; a *másik* viszont egy modern betegség: a mai ember bizonyos látvány-*klisékben,* készen kapott sztereotipekben tud csak látni – például előítéletek által meghatározott látványformákban. Az egyik esetben *a valóság alakítása* még személyes munka is: az egyén a társadalmi értékmozzanatokat magáévá teszi, más és más formában alakítja vele a látott valóságot. A másik esetben ez a személyes alakítás eltűnik: az emberek kész kliséket húznak a valóságra. Az egyik esetben még „látják" a valódi összefüggéseket is, ezeket formálják a „szemükkel"; a másikban már egy fetisizált gondolkodás- és látásmód vezeti őket, szinte tudomást sem véve a látott dolgok „magánvalóságáról".

Ez a különbség nem is annyira elméleti, mint történelmi: a festészet fejlődésének szempontjából kínál fogódzókat. A piktúra virágkorai az első mozzanatból, a valóság személyes alakításának, „szemmel való formálásának" adottságából nőnek ki, míg a másik esetben, a klisék, személytelen látványelemek alkalmazásának feltételei között a festészet elsorvad – olyan ten-

dencia rejlik az itt megnyilvánuló társadalmi mozzanatban, mely ellenséges a festőiséggel szemben.

Mitől lesz más az, amit látunk vagy amit a festő képbe foglal, mint a valóság, és főként miért *éppen így* tér el a dolgok „magánvalóságától"? Hiszen egy-egy korszak festői alkotásait vizsgálva, a laikus is megállapíthatja, hogy a képek formanyelve, az „eltérések" minősége hasonlít egymásra. A bizánci vagy ókeresztény festészet alakformálása vagy a gótika egyes korszakainak különböző műhelyei „közös nyelven" szólalnak meg, erősen stilizáltan adják vissza az emberi alakot – ám ez a stilizálás mintha „előbb" lenne adva, mint ahogy a művész elkezdi a tényleges képalkotást. Ezeknek a művészeknek mindegyike mást lát, mint ami a valóság magánvalósága szerint – mégis „mi" tereli látásukat egy közös formarendbe? Ha ezen a kérdésen elgondolkodunk – a modern képzőművészeti elmélettel együtt –, fel kell tételeznünk, hogy *a „nyers tárgy" és a festői megformálás között van valami szervező közeg, egy „köztes" szféra, amely előre formálja a látványt a nézőnek és festőnek egyaránt.* Ez a közeg határozza meg a köznapi élet látásélményét, és ez a nyelvi alapanyaga a festőnek is.

De mi ez a „közeg"? A választ *a vizuális köznyelv* szerkezetében kell keresnünk. Olyan kategóriában, mely szinte alig ragadható meg. A *köznyelv* fogalma Szabolcsi Bence és Pernye András úttörő kutatásai óta (*A zenei köznyelv problémái,* 1968.; *Az előadóművészet és a zenei köznyelv,* 1974.) a zeneesztétikában már polgárjogot nyert; a képzőművészet területén Németh Lajos bontotta ki elsőnek e fogalmat (*A művészet sorsfordulója,* 1970.). A festő nem a „nyers valósággal" áll szemben, hanem a festői konvenciók által már „látott" valóságképpel, a már megadott-megformált valóságanyaggal. Tehát bizonyos „előzetes" *visszatükrözési aktus* már megtörtént, még mielőtt a festő „látná" az adott tárgyi-emberi világot.

E „preformáló" közeg szerkezete azonban nem egészen pontos: hiányzik egy fontos láncszem. Az ugyan-

is, hogy: mitől „él" egy ilyen ábrázolási konvenció? Mitől tudja ezt a furcsán látott világot elfogadtatni, megszerettetni a nézőkkel, saját korával? Nem egyszerűen az átvett-átadott konvenciókról van itt szó, hiszen a néző is ezekben a látványformákban gondolkozik, azért fogadja el ezeket a furcsa-torz beállításokat. S azért van ez így, mert *a vizuális köznyelv lényege a látás társadalmiságának formáló szerepe:* a köznapi emberek látásmódját, látványformáit és a festészet számára kínálkozó látványt együtt formálja. A néző „fejében-szemében" is ugyanazt a képstruktúrát vagy a valóságtól való eltérésnek ugyanazokat az elemeit alakítja ki, mint amelyek a festő kezét vezetik. Legalábbis a festői virágkorok esetében. Egy-egy kor a maga igényeinek megfelelően alakítja, „látja" világát, sőt a készen kapott látványformákat tovább csiszolja, és így adja át a művésznek, aki ebből a közegből teremt egy autonóm módon új valóságképet – s adja vissza korának.

Ezért nehezebb megragadni a vizuális köznyelv jelenségét. A zenei köznyelvnek vannak „kézzelfogható" tárgyi nyomai: dalok, melyeket az utcán énekelnek, dallamformák, melyek az utcáról a zenébe, majd a „magas művészetbe" kerülnek. A köznyelv többé-kevésbé tárgyiasult műalkotások körében alakul, és így alakítja az egyes alkotók formaképzeteit is. A vizuális köznyelv viszont inkább az emberek tudatában él, és csak részben „tárgyiasul", fogalmazódik meg festményben. Azaz: egy-egy kor vizuális köznyelve, a „hogyan látja a világát" nem ölt tárgyi formát, nem válik mindenki számára „tapasztalható" képpé. Olyan ez, mint fenti példánkban az előítélet látástorzító hatása. A faji előítéletekben élők csúnyábbnak-alacsonyabbnak látják a négereket – de ez a „látvány" csak tudatukban létezik, nem válik olyan objektív képpé, melyet mások – az előítélettől mentesek – is láthatnának. Ugyanakkor ennek a köznyelvnek bizonyos hányada – a populáris képektől a festői alkotásokig – festői konvencióvá, mindenki által élvezhető, „megfogható"

képtárggyá változik. De mi mégis arra szeretnénk rámutatni, hogy az élő köznyelv azokon a láthatatlan-megfoghatatlan csatornákon keresztül táplálja a festészetet, ahogy a mindennapi emberek látják – vagy szeretnék látni – világukat: ez az elvárás, ez az igény és látásmód határozza meg a festészet működésének erőterét is.

Ez a szerkezet talán leginkább az irodalmi köznyelv sajátságaira hasonlít. Schiller *Ármány és szerelem* című drámáját több száz hasonló témájú darab előzte meg. Ezekben a történetekben is úgy esett, hogy egy nemesúr elcsábított egy polgárlányt. Schiller csak annyit tett hozzá, hogy programmá emelte a polgári család tisztességének magasabbrendűségét. De ezt a többletet csak azért tudta hozzáadni a témához, mert ez a téma a maga módján már „köznyelvi anyag" volt, már mindenki saját életében is átélte, nemcsak irodalmi téma, hanem beszédtéma, mondhatni, élettéma is volt. Schiller mint drámaíró nem is a német valósággal állt szemben, hanem ennek a köznyelvi anyagnak áttételéhez nyúlt. A köznapi élet tragédiái és a már „megformált" populáris szomorújátékok „köznyelvi alakzatai" egyaránt „súgtak" neki; itt fedezte fel az új etika világtörténelmi megjelenését. A dráma sikeréhez azonban arra a köznyelvi *absztrakcióra* volt szükség, mely *részint* a már megírt drámákban, részint a köznapi életben – tehát művészileg még nem „tárgyiasítva" – előformálta a valóságot.

A vizuális köznyelv áll tehát a „nyers valóság" és a vásznon kibomló festmény *között,* és végzi „előrendező" szerepét, Németh Lajos találó kifejezésével: a „preformáló" munkát. De a köznyelv mindig két mozzanat dialektikus egységét jelenti: a festészet tanítja meg az embereket „másképp" látni a világot, igényekhez alakítani a természet „látványát", és a köznapi élet tanítja a festészetet *másképpen láttatni* a világot, mint ahogy az az elavult látvány-konvenciókban megjelenik.

A festészet nagy korszakaiban ez a köznyelv mitoló-

giai elemekből, a vallásos történetek ismert epizódjaiból rakódik össze. De a mitologikus anyag közkézen forgott: nem csak a képen várták el megjelenését, hanem bizonyos „példaszerűséggel" alkalmazták is szólásmondásokban, etikai ítéletekben. Más szóval: a *közösség* – bármennyire felbomlóban volt is már a városállamok közösségi élete – ezzel a legendáriummal és a hozzá tartozó látványbeli formákkal élte életét. Szent Kristóf, a csodálatos révész történetét meghatározott *ikonográfiai kellékekkel* lehetett csak ábrázolni, mert ő volt az utazók védőszentje, az utak pedig bizonytalanok voltak, s a szent csodás életének szinte egész terjedelmét – voltaképp az *úton fenyegető veszedelmek alaptípusaira „ellenszert" kínáló epizódjait* – láttatni kellett. Ráadásul úgy, hogy könnyen fel lehessen ismerni. Ezért a templomok bejáratához közel kapott helyet, hogy a vándor könnyen erőt meríthessen belőle bármilyen úti galibához . . . (A révész kezében kivirágzó bot van; ahonnan indul, a parton kis manó, a túloldalon kis ház lámpással, valamint ugyancsak egy manó kutyával stb.) Trencsényi-Waldapfel Imre széles filológiai apparátussal mutatja be a kép ikonográfiai kellékeinek mitológiai kialakulását (*Vallástörténeti tanulmányok,* 1959. 376. old.).

Ennek a legendáriumnak két olyan tulajdonsága volt, ami óriási energiákat tudott felszabadítani a vizuális köznyelvben való felszívódásra és a festészet fellendüléséhez. Az egyik: a történetek *etikai, köznapokban használható „minta"-jellege*. A vallásos mitológiával élő középkori vagy reneszánsz ember köznapi konfliktusaiban ezekhez a „minták"-hoz fordult segítségért, mert minden történetben egy-egy *cselekvésmodell,* alkalmazható példa rejlett. Így ezek a történetek nemcsak *képszerűek* voltak, hanem antropomorf jellegűek is, még pontosabban: az emberi alkalmazásra voltak beállítva, erre terelték a figyelmet. Ezzel azonban minden így megjelenítő tárgy, dolog, helyzet súlyos *jelentőséget* is nyert. Mert e mitologikus köznyelv fontosabb funkciója az volt, hogy a dolgokat-helyze-

teket jelentőssé, súlyossá, kifejezővé változtassa, *tőlbé tegye őket, mint amit a puszta tárgyi adottságuk – láthatóságuk jelentett.*

Ezt a sajátos *látványkoncentrációt* a keresztény vallási mitológia belső ellentmondása, a *spirituális* tartalom *testet ölteni akaró* igénye, az evilágisággal való elszakíthatatlan összeforrottsága, sőt a példák immanenciára törekvő, a világban működni akaró tulajdonsága tette lehetővé. Sőt ezek a kegyes példázatok a világ esetleges dolgaiban akarnak megjelenni, ezeket akarják átlelkesíteni. Alois Riegl írja (*Historische Grammatik der bildenden Künste*. Köln 1966. 104. old.), hogy ez a legendárium csupán az őskeresztény képeken jelent meg „tiszta" formájában; már Giottónál beléptek a „véletlen", azaz világi, köznapi elemek, a mindennapok esetleges tárgyai, táj- és természetelemei, az utca típusai és helyzetei. Csakhogy míg ez a köznyelv „élő volt", az esetlegesség „átlényegesült", súlyossá vált, elveszítette *csak* esetleges jellegét. Mert a mitologikus háttér mindent fontossá, megjelenésében lényegivé segített felnőni.

Ennek a mitologikus köznyelvnek *másik* sajátosságára Heller Ágnes hívta fel a figyelmet; ez pedig a Jézus-mítosz rendhagyó, „lázító" tartalma. A Jézus-történetek nem valami általánosan érvényes dogma illusztrációi voltak, hanem a törvény egyedi-egyszeri alkalmazásai, lényegében dogmaellenes *individualizmus* hordozói. Jézus magatartása Magdolnával, a tékozló fiú története, a bűnnel szembeni tolerancia – a kor általános felfogásához, sőt a vallásos világképhez mérten is – konvenciót *robbantó* jellegű volt, individuális választ sugallt az életre. Így a vizualitásban élve, ezek a történetek nem egyszerű, képbe formált, kegyes históriák lettek, hanem találkoztak az életet konvencióellenesen, forradalmian alakító társadalmi törekvéssel: a reneszánszot megelőző korban kialakuló társadalmi és egyéni dinamikával. Ennek a képkultúrának tehát szinte minden ponton volt érintkezése a köznapi

élettel, mert *ez a legendaanyag is azonnal a képbe formálás felé sodort.*

Ez volt az a „szemüveg", melyen keresztül a kor embere saját magát, környezetét, világát látta. Ez a köznyelvi közeg rendezte előre számára azt, ami feltűnő, ami „látható", és ez takarta el a valóság éppen nem érvényes elemeit. De ennek a köznyelvnek legfontosabb sajátsága az volt, hogy *az egyes emberre bízta alkalmazását.* Ezeknek a történeteknek belső dinamikája a világi „alkalmazásra" hajtott, de viszonylag nagy helyet adott az *egyedi fantáziának,* a valósággal való „feltöltés" aktusának. Nem kész látvány-kliséket nyújtott, hanem elvont mintákat; csak a világot rendezte az erővonalak mentén, nem ment bele a részletekbe. S főként nem adott végleges, tovább nem formálható sémákat. Ezt a köznyelvet csak úgy lehetett használni, ha az egyén alakított is rajta. Hauser már a gótikában kimutatja ennek az evilágivá alakuló szemléletmódnak a jegyeit, a „lefordítás", a mitológiai „transzformálódás" naturalizmusát. *A szabad alakíthatóság és az elvont kötöttség normális dialektikája érvényesült benne.*

Természetesen nem minden mítosz alkalmas a festői köznyelv számára. (A primitív halottkultuszon alapuló vallások például, ha alkalmazzák is a festészetet, ez csak bizonyos megszorítással „művészet", hiszen a sírboltok képei a közönség számára nem láthatók. Olyan képkultúra alakul így ki, melyből a néző hiányzik. . .) A keresztény mitológia bizonyos elemei, főként a Jézus-történetek mintajellege és dogmaellenessége, valamint ennek találkozása a városi élet dinamikus robbanásával tette lehetővé ennek a mitológiának köznyelvi termékenységét. De amint ez a köznyelvi átalakulás és evilági fejlődés megindul, megkezdődik szekularizálódása is. Giotto forradalma nemcsak abban áll, hogy megrázó hatású *földi emberek* lettek képei főhősei; ilyesmivel már előtte is találkozunk. Néha a látvány maga mint *érzéki, élvezetben adott valóság válik evilágivá.* A szem megállapodhat a jelenet

szépségén, érdekességén, nem kell továbbsiklania a „tanítás", a spirituális-túlvilági mondanivaló felé, nem kell tehát elhagynia a vizuális képvilágot: a néző, ha akar, megmaradhat a látvány élvezetében. Ezzel a gesztussal, a festői látvány önértékűségének, a valóságos látvánnyal való egyenértékűségének felfedezésével vált a festőiség többé, mint a mitológia puszta megjelenítője. S ezzel szakadt el a pusztán köznyelvi szintű látványtól. Más látvány-típust kínált. *Szinte* azokból az elemekből, melyeket a köznyelvi szinten élő mitológia adott, s mégis egy *másik világot* nyitott meg. Ezzel bontakozik ki a látásnak mint *érzéki és emberi örömforrásnak* a felfedezése. Más szóval: a festőiség esztétikai szférája. Ennek a forradalmi lépésnek előkészítője, „háttéranyaga" azonban a kor látványbeli köznyelve volt. A látvány ama harmonikusan kialakuló társadalmisága, mely *az egyéni látványteremtéshez* is hidat verhetett.

Ezt a köznyelvet azonban a *közösség* és az *egyén* viszonylag harmonikus kapcsolata táplálta, tette alkalmassá arra, hogy nagy művészi szintézisek alapanyaga legyen. A városállamok vagy a felszabadító harc közössége (a hollandoknál) tette természetessé az egymáshoz tartozást, és ez éltette ennek szimbolikus formáit. De ez a közösségi tartalom tette lehetővé azt is, hogy ez a köznyelv meg is tudott újulni, át is tudott alakulni. Giotto forradalmát épp most említettük. Még jelentősebb volt azonban a vallásos kötöttségektől elszabaduló *evilágiság,* az *emberi immanencia* felé törő festői törekvés. Ez a folyamat – a reneszánsz festőiségének fő trendvonala, Lukács szavaival: „a művészet szabadságharca" a vallási kötöttségekkel – azonban úgy valósul meg, hogy nem pusztítja el a mitologikus ábrázolási formák köznyelvi vívmányait, hanem „megszüntetve megtartja". Giorgione korszakalkotó festménye, a *Három filozófus* e „formamegőrző" felszabadulási harc legjobb példája. A képről röntgenvizsgálattal kimutatták, hogy a három alak alatt egy másik, ugyancsak három alakot ábrázoló *Három királyok*

festmény lappang. Giorgione érezte, hogy a régi köznyelvi alapanyag már képtelen kora és közössége üzenetét hordozni: kifáradt, kiürült. Ezért a műhelyében készült festménnyel elégedetlenül – de a *háromalakos kompozíciós formát* felhasználva – szekularizálta ezt a mítoszt. Három gondolkodót festett, azt a három gondolati irányzatot, mely a középkor lezárását jeleníthette meg: a skolasztikus szerzetest, az arab filozófust és a kézművesruhába öltöztetett, vonalzóval dolgozó ifjú alakjában a modern természettudományt. Ez utóbbi elfordul a két filozófustól, és a természetet figyeli már. Giorgione a világi mítoszok felé lép előre, mert egy új köznyelv lehetőségét keresi. Anélkül azonban, hogy a letűnőben levő vallási-mitologikus köznyelv formai vívmányait el kellene pusztítania. Hasonló átköltést ír le Hans Sedlmayr például Vermeer *A festészet dicsérete* című híres képével kapcsolatban, ahol egy korábbi köznyelvi téma (Szent Ferenc lefesti a Szüzet) képstruktúráját használja egy korabeli szituáció megjelenítésére. (Vö.: *Kunst und Wahrheit*. Hamburg, é. n. 168. old.)

Az új köznyelv tartóeleme már nem a mitológia, hanem a pátosz. Ahogy Hegel a holland tájképfestészettel kapcsolatban fogalmazta: az a gesztus, ahogy a forradalomban szabaddá lett nép végre otthonosan néz szét saját hazájában. Ezt az otthonos örömöt akarja újra látni a festményeken is. Ez a pátosz tudta átlényegíteni az új festőiséggel együtt megjelenő, forradalmian új mozzanatokat: *a tárgyak, helyzetek esetlegességét*. Korábban nem létezett véletlenül képbe foglalt tárgyi-emberi világ: a mítosz a szükségszerűbe emelte a dolgokat és figurákat. Ha azonban a tárgyakat, helyzeteket már nem tartja össze ez a köznyelvi mitosz, ha nem látja el őket *tárgyi mivoltukon túli jelentőséggel* – akkor a dolgok és helyzetek könnyen esetlegessé válnak. Azaz a nézőben is felmerül a kérdés: miért *éppen ezek* a tárgyak és figurák és miért éppen így kerültek a képre? A polgári csendélet és zsánerkép mögül majd egyszer csak kikopik a forradalom,

a közösségi élet pátosza – és ez az esetlegesség egyszerre szemet szúr. A hollandok még megküzdenek ezzel: Vermeer a megvilágítás fényvarázsával, Rembrandt saját világot teremtő egyszerűségével győzi le az „utcai" tárgyak véletlenségét, és eljut emberi társadalmi lényükig. Különben is, a németalföldi piktúrában épp hogy csak kísért még ez a zavaró mozzanat. Itt még a közösségi élet és az általa hordozott új köznyelv segít megteremteni a nagy szintézist.

A modern festészet betegsége viszont már ez az esetlegesség és az önpusztító formai zűrzavar. Mert a XIX. század végére kihalt a közbeeső közeg, a nyers tárgy és a festői kép közötti „preformáció", az eleven köznyelv. S nem csak a festészetben. A vizuális köznyelv a társadalom mindennapi életében is elsorvadt, helyét *a fetisizált látvány,* az eleve adott látványklisék uralma vette át. Elsősorban a fényképezés, a film, a képeslapok sablonjai révén szűnt meg a közösség gondolatbeli és belső látást igénybe vevő „közvetítő szférája". A fotó számára csak egyetlen póz lesz vizuálisan „érdekes": a magasugró a „léc felett" van mindig, sohasem látni a léc előtt vagy már földet érve; a robogó vonatot mindig az árokból fényképezve, magunk felé rohanva látjuk a filmeken, bármi legyen is a történet, melynek ez egyik képbeli epizódja. S ezek a klisék így elszakadnak a történettől, az eseménytől, *mint ilyenek* térnek vissza újra meg újra. Az absztrakció ettől a fetisizált képsztereotípiától való menekülés. A látvány konvencionalizálódásától, az előre adott kliséktől, az egyéni látásaktust kikerülő vizualitástól. S öltsön ez a menekülés bármilyen festői formát: a festőiség eszközeinek önállósulásával a felbomláshoz sodor. A választás kikerülhetetlen. Mivel megszűnt a látvány eleven társadalmi formálása, s helyébe csak ilyen erőszakosan érvényesülő pótlékok kerülnek – a festőiség alapelve lett kérdésessé. Csak töredékeit érdemes továbbépíteni: a színt, a vonalat, a gesztust, az elvont fantáziát – és az állandó nosztalgiát a nagy mitológiák formateremtő alapanyaga iránt. Ez utóbbi a szürrealiz-

mustól a neorealizmusig és pop artig kíséri a festészetet, mutatván a mitologikus koznyelv utáni sóvárgás elevenségét – és megvalósítási lehetetlenségét

A látvány fetisizációját a polgári társadalom törvényszerűségei hívják életre Az eldologiasodás egyre mélyülő orvényében szuletik meg a puszta kontemplációra szorítkozó emberi magatartás, az a beállítottság, hogy az embernek „kész" dolgokat, tehát a kész látványt kell szemlélnie Szubjektumának, egyéniségének nem kell részt vennie a valóság kritikai elsajátításában, esetleg hazug formáinak leleplezésében Ez a puszta szemlélődésre beállított magatartás nem a valóság jelzéseire érzékeny, hanem azokra a társadalom által kidolgozott kész látványklisékre, melyeket a legegyszerűbben – az egyéniség részvétele nélkul – meg lehet emészteni Az eldologiasodás korában ezek a klisék számtalan változatban – mint tudati elemek, mint „koznapi szemléleti formák" (Marx) – veszik korul az embert A klisékben való látás igy szinte kikerulhetetlen Láttuk már, hogy az előítéletekben megjelenő látvány sem látszik gondolati terméknek az előítéletek foglya úgy érzi, a négerek „alacsonyabbak", tehát a valóságnak tulajdonitja a szemléleti forma torzitását De a munkamegosztás, politikai propaganda, újsághir, sőt a divatformák mind-mind ilyen sztereotipizáló áttételként működnek Az átlagember például komikus és voltaképp szerencsétlen figurának érzi a híres irót, mert az utcán divatjamúlt ruhában.találkozik vele a látvány nevetségesre van hangolva, mielőtt még meglátta volna „hordozóját" A világ mint látvány csak eleve adott alakzatokba rendeződhet, és ezeket az alakzatokat az egyén készen kapja Ezek a látványformák szinte *dologi hatalomként* furakodnak tudatába, objektív tényként határozzák meg szemléletmódját mivel mások is *így* látják a dolgokat, és mivel az adott társadalmi gyakorlat igazolja is ezt a klisét, a fetisizált látvány objektiv léttel bír számunkra Ha az újsághírtől eltér az egyéni tapasztalat, ha véletlenul más otlik az újságolvasó szemébe – úgy érzi, nem kell hinnie a sze-

mének Látványértéke csak a már mások által is látottnak, az uniform álarcú valóságnak lehet

Ezzel szemben elvész a látvány személyes dinamikája A más szeme által „megemésztett" kész kép automatikusan lesz az én szemem „tárgya" is – és képtelen leszek a fetisizált látványformák mogé betekinteni S ettől a klisékbe rendezett látványtól a szocialista társadalom sem mentesul ha az „ellenség" jelzője valakire rákerult, úgy azt a tobbség „mint ilyet" látta, még érintkezni is félt vele Ma viszont majdnem ugyanilyen kiszolgáltatottan reagálunk bizonyos divatok látványformáló hatására

Ezt a társadalmilag előre formált látványszerkezetet rogzíti a fényképtechnika, mintegy tárgyiasult formát adva a koznapokban kialakult látvány fetisizációjának A sztereotip képekben való látást a modern társadalom várja el az egyéntől, de a fotó realizálja ezt a hajlamát Nem a fénykép a bűnos az csak valami *nagyvárosi folklórrá* alakitja ezt a klisérendszert, képben megrogzitett anyaggá stilizálja azt, ami már korábban, a hétkoznapi élet látásmódjában ilyen fétisalakzatot oltott

Nem véletlenul emlitettuk a „városi folklór" abszurd kifejezést Ezzel a fetisizált képkultúrával ugyanis egy olyan látványbeli klisérendszer alakult ki, ami *formálisan hasonlít* a vizuális koznyelvre Végul is mindkét esetben arról van szó, hogy a valóság bizonyos képi rendbe szerveződik, és a koznapi élet látványában is igy él Kissé karikirozva a párhuzamot, azt is mondhatnám, hogy Szent Sebestyén ikonográfiai előírásai és a *léc felett guruló* magasugró képkonvenciója kozott nincs elvi kulonbség mind a kettőt be kell tartani, a képnek ezt az eleve adott formációt kell kovetnie De akkor miért tartjuk az egyiket a festőiség számára termékenynek, a másikat meg pusztitónak? A kulonbség kifejtése a kovetkező fejezet témája lesz, most csak megemlitjuk a legfontosabbat a klisék hatása alatt nemcsak a „más" szemével látunk, nemcsak a személyes élménynek a művészethez nélkulozhetetlen alapanyaga vész el, hanem a valóság is látszattá vékonyul

A klisé eltakarja az életet – és mi egy hazug látszatfüggöny mintáját hisszük valóságnak.

Emellett a valóságelemek festői alakításához forma-*lehetőség* is szükséges. S ha már egyszer eleve formálva-értelmezve van ez a valóságdarab, a művészi továbbformálás feleslegesnek is tűnik. A modern társadalom megfosztja a látást a legfontosabbtól: a látás aktusának örömétől, a látványban való valóságformálás élvezetétől. A látásaktus elidegenedik az embertől, a látásélmény csal: valami „más" behelyettesítését jelenti. A klisét.

A LÁTÁS AKTUSJELLEGE ÉS A MŰÉLVEZŐ LÁTÁS VISSZAFEJLŐDÉSE

A látás társadalmiságának kialakulását, a festészetben megnyilvánuló életet eddig kicsit egyoldalúan értelmeztük. Az egyén ugyanis nem pusztán passzív alanya ennek a társadalomból „kisugárzó" hatásnak. A látás cselekvő-alakító viszony is a valósághoz; e nélkül az aktív tulajdonsága nélkül nem érthetjük meg sem a köznapok valóságtól eltérő látványélményét, sem a festészet történetének különböző valóságformáit. Sőt a vizuális köznyelv maga is csak elvont ideálszféra maradna, ha nem találjuk meg azt a szerkezetét, melyen keresztül bekapcsolódhat a művész és a néző látásmódjába. Mert a látás társadalmisága az egyéni *látásaktus* mechanizmusán keresztül érvényesül: az ember alakítani akarja látásával az előtte álló világot – de ezt az alakítást csak úgy tudja elvégezni, ahogy azt a társadalom adott lehetőségei megengedik.

Mennyiben *aktus* a látás? Ha ránézünk egy tárgyra, helyzetre – pillantásunk nemcsak befogadja, hanem alakítja is a látottakat. Hiszen már az értelmezés aktusa sem puszta befogadás: az észrevétel máris egy „címszóba" foglalja azt, amit látunk. S az értelmezett látvány nem azonos azzal, ami közvetlenül előttünk áll. Nem azért, mert félreértettük a jelenetet: csak azért,

mert a látás aktusában a látvány kiegészült a magyarázattal, amit a társadalom lehetséges – kéznél levő – magyarázatraktárából veszünk

A szem éppúgy aktív módon formálja a valóságot, mint a kéz – csupán képtelen arra, hogy a valóságban magában hajtsa végre ezt a formálást Csak a látványt alakítja A szerelmes ember *szebbnek* látja kedvesét, tehát szemével más *formát* ad neki A szemnek ezt a tulajdonságát az magyarázza, hogy normális esetben a látás és cselekvés egységet alkot Amit előbb a szem alakított, azt rögtön formálja a kéz, a világból azt veszszük észre különös nyomatékkal, ami akadály – mégpedig úgy, hogy az akadály tárgyi mivoltába a lekuzdés lehetőségeit is „belelátjuk" A munkavégzés természetes reakciója ez Ha át kell kelnünk egy folyón, nem a fákat nézzük általában, hanem *„hídnak való" fát* fogunk keresni, és az egyes fákba „belelátjuk" az alkalmasság vagy az alkalmatlanság jegyeit is A szem már előre híddá formálta azt a fát – de csak azért, hogy a következő lépésben, a munka során valóban megépítsük belőle ezt a hidat A látás aktusa csak bevezető akkordja volt a tényleges munkának, a fa valóságos megmunkálásának

Közben a látás – a fejlődés során – egyre jobban önállósult Kialakult *a látvány önértékűsége*, már nem csak a teleologikus irányulás terében látjuk a dolgokat A szem azonban mégis megőrizte azt a tulajdonságát, hogy alakítsa, kicsit átformálja azt, ami előtte áll Egy divatos cipő másképp látszik, mint amilyen valójában a látványban a *funkció* ragadja meg figyelmünket, a cipőnek az a tulajdonsága, hogy másnak is tetszik, hogy attraktív s mint ilyen, megszerzendő Ez a funkció aztán „eltakarja" a cipő tényleges formáját, színét, sajátságát A szem csak a funkciót rögzíti – azt, amit ezzel a cipővel el lehet érni A látás *mint aktus* a divatfunkciót emelte ki, s ebbe az irányba formálta a cipő képét, annyira, hogy ha a nézőnek el kellene mondania a cipő „milyenségét", bizony zavarba is jönne

A szem természetesen nem önkényesen alakítja a

dolgokat, hanem társadalmi erővonalak mentén Példánkban a látás aktusát – az új divatcipő „észrevételét" – az indította be, hogy ez a forma másoknak is tetszik A „mások szeme" irányította a figyelmünket, s a látvány átalakítását is ez a társadalmi kozeg vezérli Itt lép be az a szemléleti formaanyag, melyet előző fejezetünkben elemeztünk *a látvány koznyelve* – vagy a modern társadalomban a fetisizált látvány A szem alakítani akarja azt, amit lát – és ehhez a munkához a koznyelvi vagy fetisizált látványformákból választ eszkozoket magának A világot olyannak látjuk, amilyennek kezeljuk, de a kezelési sémákat már nem mi találjuk ki Itt működik az a marxi elv, hogy az emberek maguk alakítják a világot, de ennek a világnak kiinduló feltételeit nem ők határozzák meg – és igy alakító munkájuk is determinált Emellett az ontológiai valóság nem tűnik el a látás aktusában, nem valami gyokeresen más valóságot látunk, mint ami előttünk áll A látványban csak egy „burokba" csomagoljuk ezt az ontológiai tárgyilagosságot, és „mint mást" ragadjuk meg a dolgokat – *úgy,* ahogy a társadalom éppen érvényes gyakorlata, látványrendje megengedi

Ez a társadalmilag élő, szemléleti formákat megmozgató aktus-jelleg az emberi látás lényeges eleme De ez az aktus-jelleg, *a vizualitas valóságformaló sajátsága* írja korul *a festészet médiumát* is A koznapi életben a dolgok látványbeli átformálásából csak szubjektív szellemi kép marad, önálló tárgyiasság nélkul Csupán magánugy A festészetben viszont ez az általános emberi képesség onállósul, *tárgyias alakzat* lesz *a látványban való mássá formálás mint mások számára látható kép tárgyiasul* A festészet lényege ez az alakító látás, pontosabban a másként ugyanolyanná alakító és látható tárgyi képben rogzitett látvány

A festészet „teremtő"-visszatukrozó sajátságát nem értjuk meg, ha *a puszta vizualitásból* indulunk el A puszta láthatóság ugyanis maga is egy fetisizált fogalom Feltételezi, hogy létezik egy olyan „látvány", mely fuggetlen az embertől, az emberi szem aktivitásá-

tól. Feltételezi, hogy a láthatóság valami „köztes" dolog a valóságos tárgyak látástól független élete és a szem alakító tevékenysége között. Olyasmi, ami ugyan „látszik", de az embertől, tárgyaktól függetlenül. Azért van ez, mert *a vizualitás* már a festészet médiumából levezetett kategória, csak eldologiasított változatban, a festészettől elszakadva fogalmazódott meg, hogy innen vezessék vissza a festőiség magyarázatára. A vizualitás eme fetisizált fogalma azért alkalmatlan a festőiség közegének megragadására, mert ha a látás aktus-jellege hiányzik belőle, a valóság minden látványbeli „eltorzítása" a valóságos „képtől" való *eltérésként* fogalmazható csak meg – és így csak a visszatükrözéssel ellentétes sajátságként ragadható meg. Ha viszont a látás aktusjellegéből indulunk ki, a festőiség harmonikusan adódik az ember antropológiai adottságainak egyik mozzanatából.

Most már az is világosabb, miképp táplálja a vizuális köznyelv a festészet virágkorait, és miképp sorvasztja el a fetisizált látvány a festőiség egész közegét. A köznyelv ennek az aktusnak olyan *lehetőség-udvara,* amelyben az egyéni formálás, továbbgondolás – bizonyos elvont-formai határokon belül – szabadon mozoghat. Amit szabadon hagy, az viszont épp a legfontosabb: a látás *aktus-jellege, teremtő funkciója*. A köznyelv nem öli meg az egyén személyes, egyszeri látástevékenységét: a festő egyenesen arra van utalva, hogy mint egyén a maga személyes látványélményével, látványformálásával tegye valósággá azt, amit a köznyelv csak lehetőségként kínál. Enélkül a személyes, egyszeri „lefordítás" nélkül nem válik képpé az egyén előtt álló valóság. A *fetisizált klisé* viszont épp ezt az egyéni-személyes *aktust* öli ki az emberből. Lehetetlenné teszi, hogy az ember a látásban egyéni módon formálja azt, ami megjelenik számára. *Készen kapja* a látványt, meghatározott klisékbe rendeződik a valóság – *még mielőtt ő maga látni kezdene*. Nem a saját szemével lát, hanem a más számára élő képet teszi magáévá. Az aktus-jelleg csupán a kész kép elsajátítására

szorítkozik, nem a kép megteremtésére. Mikor a valóságos magasugrót nézi a sportpályán, csak azt a pillanatot fogja észrevenni, amit a sportfotókból ismer: az ugró a léc felett gurul . . . A látványt nem ő látja, nem ő formálja személyes élménnyé, hanem egy kész, tőle idegen látvány ugrik be egyénisége és a tárgy közé. A fényképet látja a valóság helyett.

A modern ember látásának aktus-jellege sérült meg, ez indult sorvadásnak. Ami a köznyelvi közegben az egyedi látás tevékenysége és öröme, az a fetisizált klisék esetében passzív szemlélődés. A modern ember az élet minden területén *voyeur:* szórakozott és kívülálló szemlélő. A fetisizált látvány így vezet *a látás regresszziójához.*

Természetesen ez a betegség is az életben jelentkezett először, és innen került át a műalkotásokkal szembeni magatartásba. A modern ember egyre kevesebbet lát – az életben is. Környezetéhez hozzászokik, s fokról fokra láthatatlanná válik számára az utca, melyben lakik, felesége hajszíne és szobájának bútorzata. Bár a képek egyre növekvő áradata veszi körül – hozzászokik ehhez is, és tekintete már csak átsiklik rajta. Olvasás közben sem a betűket nézzük, hanem a szövegre, az értelemre figyelünk – így olvassa a modern ember a képeket: bizonyos rutinnal lapozza a képeslapot, a megszokott helyen a megszokott szenzációt vagy képklisét találja – s belőle *csak az információt* hámozza ki, hogy aztán azt is elfelejtse. A látványban csak a megfejtendő, a hír, a „tartalom" a fontos. *A kép maga* szerkezeti struktúrájával és nem képszerűségével hat. Azt is mondhatnám, látványértéke láthatatlanságában van: az a fontos benne, amit közöl. Benne – a képben – nem kell elmélyülni, észre sem szabad venni.

Ezzel azonban egy olyan *látási konvenció* alakult ki, melyben az emberek egyre kevésbé tudnak látni, észrevenni valamit, egyre kevésbé képesek arra, hogy a látvány zárt egységét felbontsák és elmerüljenek *a láthatóban magában.* A városi ember, ha kirándulni megy, kinos igyekezettel próbálja felfedezni a táj szép-

ségét, mivel úgy hallotta, hogy ez épületes dolog – de a tájban is tobbnyire csak azt látja meg, amit útikonyveinek fényképfelvételein vagy képeslapok beszámolóiban már látott egyszer A *déjà vue,* a már látott kép vetítődik a panorámára, s voltaképp csak ezt a már látott élményt tudja élvezni Képtelen arra, hogy saját maga dolgozza fel azt, ami eléje tárul

Az emberek tehát egyre kevesebbet látnak, jóllehet a mai életet éppen a vizualitás dompingje jellemzi A kevesebbet látás ugyanakkor csak kozvetlen értelemben igaz Más vonatkozásban a modern ember látása jóval elmélyultebb, intellektualizáltabb lett A Grand Canyon előtt elhaladva, régen csak az egymásra rakódó foldtani rétegek *színes koveit,* azaz csak a színhatást látta az ember – ma viszont a színhatás homályosul el, és az embernek arra kell gondolnia, hogy itt a fold történetének képeskonyve nyílt fel a szeme előtt hány millió év történetének rétegeit látja itt most maga előtt! A látás nyitottabb lett az elvontabb szféra, mint a kozvetlenul látható számára A látás *intellektualizálódása* az ember antropológiai fejlődésének velejárója, óriási lépés előre a tudat tehermentesítése terén Másrészt ez a fejlődés – mint a civilizációban mindig – óriási veszteséggel is jár Az intellektualizálódott látás kovetkeztében *a látvány onértéke* vesztett vonzerejéből, sőt puszta láthatóságából is (Talán Goethe az, aki az intellektualizálódásnak ezt a kettős folyamatát először észrevette, s a *Farbenlehre* lapjain először próbálta rogzíteni kovetkezményeit a mai ember számára a szinek és formák a látványon túlmenően s a látvány onértékűségét felbontva kezdenek élni)

A látás *teoretikusabb* lett a látható puszta jellé vált, mely felett át kell siklani a mélyebb, az általánosabb és igazabb felé Ráadásul a modern ember már megtanulta, hogy mennél színesebb, mennél látványosabb valami – annál nagyobb a hazugság veszélye, mert az igazi valóság mélyebb, „láthatatlanabb" szférába koltozott A polgári társadalommal a felszini, a látható a hazugság és a látszat kozege lett A látás, mikor a való-

ságot keresi, nem ok nélkul vonul vissza egy mélyebb, de már nem vizuálisan adott rétegbe

A látás regressziója tehát kettős tendenciát rejt magában Nem egyszerűen negatív folyamat Hiszen a valósággal való kapcsolatunk elmélyult, a látszatokkal szembeni kiszolgáltatottságunk csokkent, s a szem egy sor gondolati műveletet vett át – jelentős lépést tettunk előre *az érzékszervek társadalmasodasanak* útján De a fetisizáció épp ezt a pozitív irányú fejlődést használja ki az intellektualizálódott látás sokkal védtelenebb a készen kapott látványformákkal szemben Képtelenné váltunk a látottak *egyedi* sajátszerűségét felkutatni, az egyszeri jelenségek látványbeli *originalitását* élvezni

A helyzet azonban még groteszkebb nemcsak kevesebbet látunk ma, mint korábban Az, *ami látszik, nem a láthatóságban van adva szamunkra,* hanem egyéb kozegekben A társadalom – képdompingje ellenére – ma már nem a láthatóságot tartja a legfontosabb kommunikációs csatornának Amiről azt hisszuk, hogy „látszik", hírként, adatként, fénykép- és filmtémaként, pletykaként él Ha akarjuk, meg is nézhetjuk, hogy X városban leomlott egy nyolcemeletes ház De valahogy nem érdekel bennunket Csak tudjuk, mindez látható és megnézhető – és ez már *helyettesíti is tudatunkban a látvanyt magat* Sőt ez a kép látványként fog elraktározódni, és évek múltán arról fogunk beszélni, milyen borzalmas látvány volt az a leomlott ház Nem szukséges, hogy személyesen lássuk, elég, ha a társadalom megbiz valakit, nézze meg Vagyis más lett a társadalom viszonya a látványhoz élményanyagát igyekszik más kozegekbe transzformálni, hogy aztán ott mint látványt rogzitse

Ez a társadalmi szindróma sekélyesitette el a képzőművészethez való viszonyunkat is A nagy festmények „meglátásához" idő kell, el kell merulnunk előbb tárgyi világukban, szin- és formaszerkezetukben, atmoszférájukban, egyáltalán időt kell hagynunk magunknak, hogy a látvanyon keresztul beléphessunk a

kép világába. André Malraux *Le Musée imaginaire* című könyvének legfőbb szándéka, hogy erre a nyugodt elmélyülésre beszélje rá a múzeumba olykor betérő modern nézőt – természetesen hiába. A múzeumban futkosó nézőt is a felszínes látás vezérli; ugyanaz a gesztus, ahogy a képeslapot futja át vagy a tv-t nézi vacsora közben.

A legsúlyosabb betegség azonban az, hogy a modern emberből kihalóban van *a látványon keresztül való fogékonyság az „üzenetre"*. Mivel a társadalom maga is elvontabb, „teoretikusabb" formákban közli mondanivalóját – a látványhoz való viszonyunk is a felszínességre rendezkedett be. Nem tud és nem akar a lényegtelenné üresedett látványban elmélyülni. Pontosabban: lassan képtelenné válunk arra, hogy egy képpel szembenállva a látás aktus-jellegének *teljes skáláját* engedjük érvényesülni. *Kizárólag tudatosan* akarjuk felfogni a festményt, mert a látvány intellektualizációjában ezt szoktuk meg, és nem engedjük érvényesülni a hatás érzelmi, tudatalatti, atmoszferikus rétegeit. A döntő hiányt tehát a látás tudattalan, érzelmi-atmoszferikus „vételi érzékenységének" elsorvadása okozza. Nem egyszerűen túlhajtott racionalizmus ez: az ember nem tudatos, érzelmi-hangulati rezonáló képessége akkor is megmarad, ha a látottakat racionális módon értelmezi. Ha azonban ezeket a racionális megoldásokat nem az egyén izzadja ki magából, hanem kész, fetisizált látványklisékkel helyettesíti, akkor a tudattalan „magyarázó" rétegek képtelenek megszólalni. *A látás mint aktus nemcsak a művészi munkában sorvad el, hanem a képet szemlélő befogadóban is.*

Így aztán az ember akkor is szomorú helyzetbe kerül, ha egy-egy képben megpróbál elmélyülni. Képtelen kikapcsolni a kizárólag értelmi elemzés spontán áramlását. Arról, amit látunk, mindig „eszünkbe jut valami" – nem a kép marad meg előttünk, hanem az az asszociációs képhalmaz, melyet nem tudunk kikapcsolni, s amely működni kezd, amint elolvastuk a kép címét, festőjének nevét – tehát még mielőtt a kép egé-

szét felmérhettuk volna S végul ha onfegyelmunkkel valahogy úrrá leszunk a szétoldó asszociációkon, a látvány talán birtokunkba kerul, azaz tudjuk, mi van a képen – de valahogy nem érezzuk izét, élményszerűségét Nem ragad meg Helyette a birtoklás kulonboző – a művészi élménytől fuggetlen – fokozatai alakulnak ki Van, aki „már látta" a legszebb Velázquezt a Pradóban, s ezzel számára az ugy lezárult Van, akinek „megvan" – azaz otthon, reprodukcióban porosodik, s ez neki annyi, mint a szellemi birtokbavétel (S mennél drágább volt az album, annál jelentősebbnek tűnik számára a „megvan" felemelő érzése) Másrészt a már megvásárolt festők fontosabbnak, műtörténetileg is jelentősebbnek tűnnek számára, mint a még beszerzendők S végul van olyan birtokbavétel is, mely tudja, mi van a képen, milyen formai vivmányok miatt hires, el is tudja mondani az adatokat – de még életében egyszer sem *élvezte* a látás élményét

Ezzel már beléptunk a művészi látvány fetisizációjának szűkebb rezervátumába a művészeti áruval kapcsolatban kialakult pszeudo-élmények korébe A „megvan" reflexét a szines reprodukció elterjedése (és óriási uzlete) alakitotta ki, hasonlóan a lemez- és konyvgyűjtéshez, melyeknél ugyancsak nagy a csábitás, hogy a birtoklás a tényleges élvezet pótléka legyen De a reprodukció ipara teremtette meg a műtörténettel szemben kialakult *esetleges divathullamokat is* Minden két-három évben más és más réteg emelkedik ki a klasszikusok sorából A hatvanas évek elején a barlangfestészet, Bosch, Brueghel, korábban Chagall és a pompeji falfestmények voltak az ugyeletes remekművek, az elmúlt években viszont Carpaccio, az inka művészet, Óceánia tort az élre A műtörténethez való viszonyunkat nem az értékrend irányitja, e véletlent a képeskonyv-kiadók átgondolt uzleti stratégiája mozgatja ha egy-egy név forgalomba kerul, technológiailag is kifizetődő lesz egy-egy életmű pazar szinekben, gazdag válogatásban történő – egyébként cseppet sem rentábilis – kozreadása Elfogy nagyméretű al-

bumban és zsebkonyvben, kivehető képeket tartalmazó mappában és levelezőlapon A divat aurája a rentabilitás szolgálatában áll E divatoknak még a véletlenszerűsége is látszat Egyelőre azonban még egy ilyen esetleges divatnak is orulnunk kell a vizuális kultúra olyan szegény, hogy ez is tobb a semminél

A művészi látvánnyal szembeni fetisizált magatartás legbonyolultabb jelensége az „élethűség" igénye Azzal kell kezdenunk, hogy ez az igény természetes – és normális – velejárója a műélvezetnek, s a festőiség minden nagy korszakának egészséges (társadalmi-koznyelvi) vezérlője volt Csakhogy ezekben a nagy korszakokban az „élethűség"-igény nem a „megszólalásig" való *azonossagot* kivánta viszontlátni, hanem *az azonossag és a kulonbség dialektikajat,* a „megfelelés" és a művészi stilizálás sajátos egységét Mint a korábbiakban láttuk, a valósággal való azonosság jobbára a koznyelvileg adott, már formált valóságképhez való viszonyt jelentette, igy eleve ki volt zárva a „naturalista", laposan tárgyhű élethűség De a művésztől még ennek a koznyelvi valóságképnek autonóm formálását is elvárták – legrosszabb esetben elnézték A mai, túlnovesztett élethűség-igény viszont már a fetisizált látványból szuletik a láthatóval való teljes azonosságot látszik kovetelni, megszuntetvén az azonosság és kulonbozőség dialektikus egységét A kép legyen a látható dupluma, aminek annál jobban lehet orulni, mennél inkább *ismétli* a már látottakat

Csakhogy ez az *élethűség-igeny* tulajdonképpen *illuzórikus* A néző nem a kendőzetlen, nyers, olykor bántó és tragikus feszultségekkel teli valóság másolatát akarja látni, hanem ennek a valóságnak stilizált szépségelemeit, osszegyűjtve, bizonyos látványklisékbe rendezve Zolnay Pál *Fotografia* című filmje fedezte fel, hogy még a fényképezési konvenciókban is a megszépités jelenti az „élethűséget" Mikor a fényképész egy beállitatlan – klisé nélkuli és retusálatlan – képpel hozakodott elő, a vásárlók azzal utasitották el, hogy az nem élethű A kifestett, előnyosen beállitott, bizonyos

fényképkonvenciókat betartó képben viszont boldogan ismerték fel „élethű" onmagukat Az *élethűség* igényének tehát nem sok koze van a valósághoz, kovetelése csak bizonyos látványklisékhez való ragaszkodást jelent A családfotóknak éppúgy kialakult ez a látványkliséje, mint a Mária-képeknek, állatfestményeknek, melyek néha nyilvánvaló képtelenséggel oldják meg, hogy megfeleljenek ennek az „élethűségnek"

Az élethűség tehát olyan klisé, melynek kettős tartalma van Az egyik az elszakadás a kinos, szegényes, letagadni való koznapi realitástól A másik ennek a menekulésnek feloltoztetése valami „mű-valóságba", olyan látványkonvencióba, melyről azt hisszuk, „élethű" A néző aztán csak ezt az utóbbit veszi észre — a menekulést, a szépitést már nem látja Csak nagyapáink fényképein válik mosolyogni valóvá ennek az „élethűségnek" korhoz kotott naivitása a század eleji fiatalemberek gorog oszlopfőre konyoklő, redingotos spontaneitása vagy a cigarettázó-kalapos művészfotók banalitása Ebből az elkényelmesedett látásmódból azonban rendkivul nehéz visszatalálni *a valósághűség* olykor kegyetlenebb, máskor szokatlanabb látványaig

Hosszan tárgyaltuk a fetisizáció kulonbozó tuneteit, s talán kicsit el is túloztuk veszélyuket Mert ezek a tendenciák sohasem érvényesulnek fátumszerűen nemcsak kivételek, hanem ellenőrok is működnek A látás elsorvadását voltaképp az osszes tobbi művészethez való egészséges viszonyunk tartóztatja fel, teszi lehetetlenné Az irodalmi műélvezet ma már koznapi gyakorlata — melyben nemcsak egy elit, hanem egy nép tanulta meg a műélvezet „izét" — olyan modellként szolgálhat, amely vissza fogja tudni fordítani a látás sorvadását A defenziv harc azonban nem elég a mai ember látványkultúrájának kiteljesitéséhez stratégiai áttorésre van szukség Elsősorban a *műtortténetet* kell élővé tennunk Pontosabban élvezéséhez kell a tomegeket hozzásegitenunk Ma még túlságosan el va-

gyunk foglalva az utolsó nyolcvan év festői forradalmaival, és észre sem vesszuk, hogy tobb száz – ha nem ezer – év esik ki a műtörténeti koztudatból vagy létezik valami félálomszerű homályban, melyből itt-ott kiemelkedik egy-egy félig-meddig ismert-szeretett művészegyéniség Nem hinném, hogy konzervativizmus lenne a műtörténeti múlt értőbb, élvezetgazdagságra nevelő elsajátításának kovetelése A középiskolában is csak ismeretminimumot tanulnak a gyerekek, *műélvezetet* azonban még nem tudunk oktatni sem Ma már természetesnek vesszuk, hogy az irodalmi mű olykor megértési nehézségekkel állja útját az élvezetnek, azaz ebben a művészetben már természetes, hogy a mű elsajátításához tudás és munka szukséges A képzőművészeti alkotással szemben viszont csak a kozvetlen nézelődésre szorítkozunk, és így várjuk az élvezet szuletését Vizuális kultúrát csak a látvány aktus-jellegének megtanításával, az emberiség képkultúrájának történetén iskolázott szemmel lehet igazán kialakítani Igy szerezhetjuk vissza képességunket, amelynek révén a látvány újra személyes, egyéniségformáló élmény lesz

Valosag, 1975 1 sz

VIZUÁLIS KULTÚRA – VIZUÁLIS MŰVÉSZETEK

(Az MTA Vizuális Kultúra-Kutató Munkabizottságának vitaanyagaiból)

NÉMETH LAJOS:

Az utóbbi időben a vizuális kultúra kérdésköre mindinkább az előtérbe került, sőt úgyszólván már divattá vált róla beszélni, annak ellenére, hogy mibenlétének, határainak a megfogalmazása mind ez ideig nemigen történt meg. Hogy a fogalom mégis kezd meggyökeresedni, annak a divatnál mélyebb okai vannak. Egyre nyilvánvalóbbá válik ugyanis, hogy a régebben használt és elfogadott terminusok érvénye korlátozott, a hagyományos megközelítési módok csak bizonyos kérdéskörön belül alkalmasak az értelmezésre. Tágítani kell a művészetekkel foglalkozó tudományok hagyományos módszertanát, és ami emögött rejlik: szemléleti bázisát is.

E tudományok újabban igyekeznek elkerülni azt, hogy tárgyukat kiszakítottan elemezzék, és a művészeteket mindinkább a kulturális mező, e dinamikus rendszerként működő viszonylatrendszer egészében próbálják vizsgálni. Mind gyakrabban merül fel a komplex szemléletnek és kutatásnak, a racionális kapcsolathálózat szüntelen együttlátásának az igénye. Az igazán dialektikus és történelmi szemléletű kutatásnak kétségtelenül ez a végső célja, mégis a gyakorlatban szükséges a jelenségek vizsgálatakor a kulturális mező nagy összefüggés-láncolatából bizonyos viszonylatokat izolálnunk, amelyeknek a belső összefüggés-láncolata felgombolyítható. A kultúra dinamikus rendszerében ilyen viszonylag elkülöníthető terület a vizuális

kultúra is, amely onmagában is összefüggés-rendszerként funkcionál, azaz összetevői között kodetermináció figyelhető meg, bár természetesen végső soron nem választható el a kultúrát alkotó többi összetevőtől

A vizuális kultúrát számtalan tényező alkotja Egy kor vizuális kultúrája feloleli a környezetet, a benne élés módját, a képalkotó tudat történeti és társadalmi determináltságát, a modern kor és társadalom által kitermelt, a vizuális kommunikációt szolgáló kódrendszereket és azok desifrirozási módját, mindazt, amit metaforikusan a vizualitás nyelvének nevezünk E számtalan tényező között kituntetett helyet foglalnak el az építészet és a képzőművészet, általában *a vizuális művészetek* Magától értetődő, hogy nem csupán a vizuális kultúra viszonylataiban tárgyalhatók, hiszen nem csupán vizuális minőségeket rejtenek magukban, még ha végső soron annak kozegében tárulkoznak is fel Am a vizuális kultúrán belul a vizuális művészet dinamikus tényezőként funkcionál, talán a legdinamikusabb eleme, hiszen gyakran annak demiurgoszává válik – lehet azonban csupán kiszolgálója és kiszolgáltatottja is Mindez indokolta, hogy az MTA Vizuális Kultúra-KutatoMunkabizottsága vitaulésre tűzze a vizuális kultúra és a vizuális művészetek összefüggésének a problémakorét E vitaulés (1979 április 24 , Iparművészeti Múzeum) anyagából kerul kozlésre néhány tanulmány azzal a szándékkal, hogy osztonozze a további kutatást

ATTALAI GÁBOR:

1 A vizuális művészetek szinvonala, szándékainak sokfélesége és hőfoka csak részben meghatározója a vizuális kultúrának

A vizuális művészeteknek a vizuális kultúrára gyakorolt hatása országonként erősen kulonbozik egymástól Egy-egy kor vagy terulet kultúrájának karakte-

rét igen sok összetevő határozza meg Így esetenként teljesen különböző viszonyok állhatnak fenn a vizuális kultúra és a művészetek között

Egyértelmű megfeleltetésről tehát nem beszélhetünk!

Például a tízes évek orosz avantgarde-ja nagyon jelentős művészeti periódus volt Ennek ellenére az akkori orosz vizuális kultúra nem mondható színvonalasnak Nem mutat kölcsönhatást az előremutató szemlélettel, inkább felszámolni igyekszik azt A hatvanas évek Amerikájában viszont még a szélsőséges, kifejezetten szakmai megnyilvánulások is képesek bekapcsolódni a környezet-, az építészeti, az öltözködésstb kultúrákba A jelenlegi japán vizuális kultúra, amely a világ élvonalában áll, furcsa módon alig rendelkezik ismeretelméleti-filozófiai szintű művészetekkel A jelenkori japán kultúra alapvetően meghatározó faktora ugyanis a design

A három példa három különböző szituációt és kölcsönhatási módot mutat Ezt tudomásul kell vennünk

2 Ha a vizuális művészetek összességét vennénk, illetve azok színvonalát tekintenénk vizuális kultúrának, akkor egyértelmű és azonosítható képletet nyerhetnénk Jó művészetek esetében, magas szintű kultúrával, alacsony színvonalú művészetek esetén alacsony szintű vizuális kultúrával állnánk szemben Ez így azonban nem lenne igaz

3 A vizuális kultúra terminusa nem valamiféle művészi eredményességet és színvonalat értékelő, összegző terminus, hanem sokkal inkább a létezés vizuális percepcióinak, az ily módon alakított tudatnak és az ezeket követő magatartásoknak a kifejezője A vizuális kultúra színvonalában az egész társadalom jelen van

E megállapításhoz záradékként hangsúlyoznunk kell, hogy ez a színvonal nem hozható direkt összefüggésbe az adott kor technikai színvonalának maximumával Például egy tuniszi utcakép a maga fehérre

meszelt vályogházaival magas vizuális kultúrát reprezentál, de ugyanakkor igen szegényes létformát és technikát tükröz Szemben például a budapesti József körút házaival, amelyek vizuális összehasonlítás tekintetében nem nagyon állják meg a helyüket, bár jobb gazdasági, technikai feltételeket tükröznek De ugyancsak kulturáltabbnak hat például a hagyományos arab öltözködés – még ha viseltes, lehordott, koszos is –, mint az az összkép, amit metrónk mozgólépcsőjén haladva, a szemközti szalagon a mai magyar öltözködés mintájaként láthatunk

Tudatosítanunk kell, hogy a szegénység, az egyszerűbb gazdasági körülmények nem feltétlenül akadályozói egy magas színvonalú vizuális közeg kialakulásának

Eleve alacsony szintű szándékok viszont alacsony színvonalú magatartásformákat vonnak maguk után Magyarországon például a derékszög, az egyenes vagy a vízszintes mint vizuális minőségek visszaminősültek Jóformán nincs ház, középület, létesítmény, ahol korrekt egyenesekkel, derékszögekkel találkozhatnánk A visszaminősülés olyan mértékű, hogy a szaküzletekben árult derékszögű vonalzók közül nem tudunk hibátlant, pontosat választani Így aztán a gyermek még az iskolában sem találkozik pontos derékszöggel Nem csoda, ha azután igénye sem fejlődik ki Ez önmagában véve még nem lenne tragédia, ha egész technikánk és környezeti struktúránk nem éppen a vízszintesek és függőlegesek jegyében lenne meghatározva

A fentiekből az következik, hogy bár a vizuális kultúra színvonalát nem lehet közvetlen vonatkozásba hozni a technikai világszínvonallal, mégis minden kultúra szoros összefüggésben van adott környezetének technikai koncepciójával Ezen túl adódik még egy következtetés, hogy csak az a kultúra minősül autentikusnak, amely számol a maga természetadta korlátaival, azokat tudomásul véve igyekszik magát visszatükrözni, illetve meghaladni

4. Jelen művészi direktíváink fő vonalában az állami kultúrpolitika egyrészt a berendezési-beruházási munkákat, másrészt a design-tevékenységet preferálja. Az előbbi főleg vendéglátóipari létesítmények, kisebb számban hivatali, kulturális intézmények tereinek dekorálását jelenti. E tevékenység szellemi vonatkozásban jelentőset nem hoz létre. A szólamszerűen preferált design valójában nem élvez érdemi támogatást. Az ipar és a kereskedelem területén nem érvényesül a jó értelemben vett irányítás, amely lehetővé tenné, hogy a nagy számban rossz szemléletű közönség ne lehessen közvetett befolyással a termékféleségek esztétikai kialakítására. Az ipar és a kereskedelem napi nyereségszempontjai miatt erre a közönségigényre alapoz.

A mai magyar műkereskedelmet is elsősorban pénzbevételi szempontok vezetik. Ez szintén a művészeti kulturális eredmények rovására megy.

A kutató igényű, filozófiai-ismeretelméleti szintű művészet és kriticizmusa nem kap érdemi fórumot és támogatást. Pedig ennek a területnek kellene a jelenlegi kiállításpolitika bázisát képeznie. Éppen azért, hogy közönségünk az új vizuális javaslatok és az azok következtében létrejövő új percepciók során újabb és magasabb szintű vizuális magatartásformák birtokába juthasson. A jelenlegi „koloniál" berendezkedési ideálnak ellenpontot kellene állítani kultúránkban.

Közönségünk nincs az új vizuális érzékelések és tartalmak rendszeres áramlásának kitéve. Így koráról természetesen nem kap érdemi információkat, és egész jelenét visszaminősíti!

A kortársi mecenatúra egyes hivatalnokok és gazdasági vezetők kezében összpontosul. Így a művészetek támogatásában a szakmai, szakkritikai vonatkozások nem érvényesülhetnek kellőképpen.

5. A vizuális kultúra és a művészetek viszonyában igen jelentős szerepe van annak a fajta kriticizmusnak, amely mentálisan maga is részt vesz vizuális alkotófo-

lyamatok kımunkálásában vagy gyakorlásában, amely onmagát a kor alkotófolyamatainak részeként értékeli, s amelyet kozege is ekként értékel

6 A kultúra egészének és a művészeteknek súlyos problémája, hogy a terulet nem rendelkezik olyan nyitott műhelyekkel, amelyek nem bevételcentrikusak Bár a párt az alkotóműhelyek megteremtésére igen pozitív javaslatokat dolgozott ki, elképzeléseit mind a mai napig nem valósították meg azok az intézmények, amelyek végrehajtására hivatottak Igy számtalan termelőuzem, kulturális intézmény, hivatal házon belul tartja az ossztársadalmi javakat, nem teszi lehetővé, hogy azokat kozosségi eszkozokként használják

7 Funkciók és funkciók – egy ugyanazon igényre – kulonbozőek lehetnek egymástól Ez a kultúra sajátos nyitott természetéből adódik Ez olyannyira igaz, hogy még a határozott célra kitervelt funkciók is konynyedén megváltozhatnak a személy vagy kisebb csoportok vagy akár az egész társadalom kénye-kedve szerint A speciális használati módok bármely kulturális vagy gyakorlati funkciót megfoszthatnak korábbi onmagától Szembe kell tehát nézni bármely tervezett irányvonal folyamatos átalakulásával (A napi szóhasználatban ezt helytelenul torzulásnak minősitik!) Kulturális téren lehetetlen magatartásforma szerviz szintű garanciákat szolgáltatni

8 Kultúra és jelen osszetartozó realitások! Erről még nem vettunk kellőképpen tudomást Vagy a múltat elemezzuk, és igyekszunk behozni lemaradásainkat egy jovőbeni illúzió érdekében, vagy a jovőt elemezzuk, és a múltról elmélkedunk A jelen kozben kifolyik ujjaink kozul A jelen megkerulésének magatartása ellentmondásos etikai és esztétikai tartalmakkal terheli művészetunket és egész kultúránkat

9 „Esztétika és etika egy és ugyanaz' – mondja Wittgenstein Ez az igazság ránk nézve azt jelenti, hogy azt kell tennunk, ami szellemi és fizikai igényeinket kielégíti és elsősorban onmagunk számára megválaszolja Ha saját kérdéseinkre onmagunkban etikus válaszokat adunk, akkor ez a válasz mások hasonló jellegű kérdéseire is etikus (valószínűleg igaz is!) lesz A művészet esetében egyben esztétikus is!

Kívánhatunk-e tobbet kultúra és múvészet viszonyában?

BEKE LÁSZLÓ:

Harom provokativ motto

Hogyan definiálta volna Antonin Artaud a vizuális kultúrát?

Sokkal tobb a jó rajztanár művész, mint a jó művész rajztanár

Ne legyen jelszavunk a vizuálisan kulturált ember!

A vizuális kultúra vitás elméleti kérdéseinek tisztázása *elképzelhetetlen* a művészethez való viszonyának felvetése nélkul

A vizuális kultúra fogalmának „definiáltsága" meglehetősen alacsony fokú A tudománytörténet számtalan hasonló esetet ismer, amikor egy-egy terminus már régóta kozkézen forog anélkul, hogy valaha is a tudomány verifikálta volna A vizuális kultúra kifejezésről is mindeddig csak annyit sikerult kideritenem, hogy az idegen nyelvű szakirodalomban alig fordul elő, illetve „visual communication"-t vagy „visual antropology"-t használnak némileg hasonló értelemben

Magyarországon mintegy 5–6 éve beszélunk vizuális kultúráról, legkorábbi nyomtatásban megjelent definiciós kisérletét (1975) Miklós Pál hasonló című ko-

tetéből ismerem,[1] a kovetkezőt – alig egy hónappal ezelőttit – pedig Horányi Ozséb *A vizualis nevelési program tovabbfejlesztésének nehány időszerű problémája* című tanulmányából [2] A vizuális kultúra fogalma tehát *pro forma* jelen van ugyan tudományos életunkben, annak ellenére, hogy még nem egészen tisztázott alkalmas-e annak megjelolésére *amire értjuk* [3] Elvetésére semmi okunk, viszont kontrollálnunk és finomítanunk kell meghatározását, mielőtt a művészettel való kapcsolatáról operativ jellegű kijelentéseket tehetnénk

Kultúra

Az eddigi kultúra-meghatározások (vagy -felfogások) kozul azok látszanak a legkorszerűbbeknek, amelyek az információ fogalmával operálnak, tehát a kultúra kommunikációs jellegét hangsúlyozzák (Lotman „az információ szervezési és megőrzési módjainak osszessége", vo Horányi id mű, aki a továbbiakban a kultúra szabályozórendszer voltát emeli ki [4]) Ide sorolható Moles felfogása is, aki szerint a kultúra a „mesterséges kornyezet" (hiszen ennek tárgyai és szolgáltatásai is „jelhordozók"), melynek elhatárolható teruletei a szerszámok, a jelek és a tárgyak világa [5] A korábbi, hagyományos elképzelések a kultúra fogalmi korét a művészet, a tudomány, a vallás stb tobbé-kevésbé elkulonitett szféráiból mint az „emberi szellem" jellegzetes megnyilvánulási formáiból rakták ossze Erdekes lenne

[1] *Miklós Pal* Vizuális kultura Bp 1976 A bevezető irás es a „Vizuális kultúra – tárgykultúra" című egyaránt az 1975-os évszámot viseli

[2] *Horanyi Ozseb* A vizuális nevelési program továbbfejlesztésének nehány időszerű problémája Lásd A vizuális nevelés helye a kozoktatás rendszerében (Vitaanyag) Bp 1979 4–40 old (A tanulmány ide vonatkozó részét lásd alább)

[3] Vo Uo 12 old

[4] Uo 9–15 old

[5] *Abraham A Moles* A giccs Bp 1975 7–11 old

tanulmányozni, hogy akár Magyarországon, akár másutt miként tukroződik a kultúra intézményes kereteinek vagy ideológiai befolyásolásának változása (sok esetben éppen a hagyományos kultúrafogalom megrogződése) pusztán a szóhasználat vagy az elnevezések szintjén A kultúra ugyeivel nálunk a két világháború kozott, a „Kultusz-" azaz a Vallás- és Kozoktatásugyi Minisztérium foglalkozott, később a Művelődésugyi, majd újabban kulon Kulturális és kulon Oktatásugyi Minisztérium, a tárcák szétválasztása óta gyakorlatilag a „kozművelődés" fogalma áll legkozelebb a mi „kultúra"-fogalmunkhoz a „kultúrpolitika" ugyanakkor elsősorban a művészetek és a társadalomtudományok teruletét irányitja A hazai *gyakorlat* a kultúrát voltaképpen ma is a két utóbbi szférára redukálja, a technikát, termelést stb kirekeszti belőle, mig az ismeretek megszerzésének rendszerét (oktatás, nevelés, onművelés) nem a kultúra részének, hanem csupán a hozzá vezető útnak tekinti

Vizuális kultúra

Kézenfekvő a vizuális kultúrát a fentiekben információk szervezési és megőrzési módjainak, illetőleg szabályozó rendszernek tekintett *kultúra látható részeként* definiálni E meghatározással gyakorlatilag a korábbi „vizuális kommunikáció" tárgyát képező teruleteket határoljuk korul Az újabb „vizuális kultúra" definiciót azonban tobb, már meghonosult osztályozási, illetőleg oppozíciós séma nehezíti Igy a néprajztudományban használt „anyagi kultúra" (szemben a „folklórral"), vagy az elsősorban „kozművelődési" kontextusban emlegetett „tárgyi kultúra" és „kornyezetkultúra" magától értetődően *teljes egészében* érdeklődési korunkbe tartoznak, holott bennuk nem a vizuális aspektusok dominálnak

A vizuális kultúra szembeállítása a „nyelvi és irásbeli kultúrával" (Miklós Pál[6]) viszont elhanyagolja azt a

[6] Id mű 12 old

tényt, hogy a befogadás szempontjából az egész *írásbeli kultúra* vizuális (= scripto-vizuális) kódrendszerben jelenik meg. A „vizuális" jelző arra kényszerít, hogy egyértelműen *az észlelés* aspektusából közelítsük meg a vizsgálandó területet, noha még a legegyértelműbbnek látszó észlelési oppozíciós pár, a *vizuális/auditív* összefüggését sem látjuk kellőképpen – a *vizuális/taktilis*ról (= haptikusról), vagy a *vizuális/kinezikus*ról nem is beszélve. Fokozza a nehézséget, hogy ezek az észlelési módra visszavezethető közelítésmódok szorosan összefüggnek a tradicionális *művészeti* felosztásokkal is: vizuális művészetek, plasztikai művészetek, térbeli művészetek, mozgásművészetek, illetve verbális művészetek stb. E problémák jelenléte világosan érzékelhető idézett magyar szerzőinknél is: Miklós Pálnál úgy, hogy a vizuális kultúra konkrét példáit többnyire a művészet és műkritika területéről hozza, vagy – helyesen – szívesebben beszél környezetkultúráról, melyen belül a vizuális (képi) *és* a tárgyi kultúra összefüggése, sőt elválaszthatatlansága mellett száll síkra.[7] Horányinál pedig, aki felsorolja a vizuális kultúra terjedelmét redukáló elképzeléseket, főleg a „partikularizmus"-nak nevezett jelenségre kell felfigyelnünk[8] – csupán azt nem tudjuk, lehet-e a vizuális kultúrának a tárgykultúrával való azonosítását valóban „redukció"-nak tekinteni. Inkább a fogalom kiterjesztéséről van szó!

A fogalmi elhatároláson túl még egy problémával kell itt szembenéznünk, mely a vizuális kultúra és a művészet konfrontálásánál lényeges lehet. Ha a vizuális kultúrát éppen úgy „szabályozó rendszernek" tekintjük, mint magát a kultúrát, bizonyos, hogy ez a normatív jelleg a művészetre nézve legalábbis *másképpen* érvényes. Bereczky Loránd egyenesen „az emberi kapcsolatokról valló minden képi megnyilvánulás *színvonalának* kérdését" érti vizuális kultúrán,

[7] Uo. 312. kk. old.
[8] Id. mű, 17. old.

majd így folytatja „A *kulturált* látás olyan *kulturáltságot* feltételez, amely a környező világból érkező minden vizuális információt jelentése és jelentősége szerint képes osztályozni, azokra reagálni, s a reagálásban az adekvát magatartásformát, a szükséges viszontválaszt nyújtani "[9] (Az én kiemeléseim – *B L*) Egyetlen, de annál komolyabb veszélye e megállapításnak – és a bizottságunk által már megfogalmazott „vizuálisan kulturált ember" jelszónak is –, hogy benne a „kulturáltság" kívánalmai az „odaillővel" és a „diszciplinálttal" válnak könnyen összetéveszthetővé

Művészet

A művészet része a kultúrának, míg a vizuális kultúrával való kapcsolata az egymást metsző korok sémájával ábrázolható Definiálására, mint kulonosen bonyolult feladatra, itt nem vállalkozhatom – csupán a definiálás egyes problémáinak jelzésére Végső soron minden emberi termék és megnyilvánulás automatikusan a kultúra részévé válik, ezzel szemben művészetté válása nagymértékben előzetes „esztétikai szándék" és utólagos (társadalmi) „szentesítés" fuggvénye Eredetileg pusztán kulturális termékek is válhatnak a későbbiek (a történelem) során művészeti termékekké – a folyamat megfordítva viszont alig elképzelhető Amikor egy terméket műalkotásnak tekintunk, általában egy „funkcionális" szempontnak megfelelően járunk el, erről a „funkcióról" azonban voltaképpen alig mondható el más, mint az, hogy „nem gyakorlati"

Amennyiben a művészet definiálásához – véleményem szerint logikai szempontból kifogásolhatóan – axiológiai szempontokat is felveszünk, még pregnánsabban jelentkeznek eltérései a kommunikációs – illetve szabályozó rendszer jellegűnek tekintett kultúrától egy (esztétikai szempontból) „jó" műalkotás

[9] Idézi *Szíveri János* A kozegek szabadsága *Uj Symposion,* 1978 július–augusztus 292 old (Az idézet eredeti forrására nem sikerult ráakadnom)

„uzeneteinek" száma tendenciózusan végtelen, másrészt „szabályellenes", míg egy kulturális produktum kommunikációs szempontból éppen akkor „jó", ha „uzenetrendszere" lehetőleg „egysíkú", „egyértelmű", „szabálynak megfelelő"

Vizuális művészet

E terminus használatának legnagyobb problémája, hogy az ide tartozó alkotás művészi mivoltának „lényege" sokszor nem ragadható meg vizualitásán keresztül Egyértelműen ez a helyzet az építészetben és az iparművészeti tárgyak döntő többségénél – a csak részben vizuális művészeti ágakról, mint táncművészet vagy színművészet, nem is beszélve Külön vizsgálandó kérdés lenne, hogy a vizuális művészetek közé sorolt szobrászaton belül milyen viszony áll fenn a vizuális és a taktilis oldal között A festészet egyik „alapproblémája" a plasztícitás (és térbeliség) „puszta" vizualitássá redukálása A kortárs „intermediális" törekvéseket vizualitásuk felől megközelíteni pedig egyenesen metodológiai vétség lenne A francia „arts plastiques" elnevezés lényegesen szerencsésebb, mint az „arts visuels" Moholy-Nagy László könyvének címe *Vision in motion* (s meg inkább a mögötte rejlő szemlélet) sokkal inkább megfelel annak a problémakörnek, amit mi akarunk vizsgálni „vizuális művészet" címszó alatt (Sőt némely vonatkozásban „vizuális kultúra" címszó alatt is, hiszen ez a könyv tulajdonképpen Moholy-Nagy oktatási-nevelési elképzeléseit összegzi [10])

Vizuális kultúra versus vizuális művészet

Noha a művészet globálisan a kultúra részének tekinthető (a vizuális művészet pedig a vizuális kultúra részének), mégis vannak olyan vonatkozásai, melyek a kultúrán „kívüli" területek felé mutatnak (például a természet még ismeretlen jelenségei, törvényei felé)

[10] *Moholy Nagy* Vision in motion Chicago 1946

Másrészt adott társadalmakban, illetve egyes korszakokban – így a miénkben is – a művészet „érdekei" átmenetileg szembekerulhetnek a kultúra más szféráinak „érdekeivel" Nyilván a fejlődés dinamikája is eszerint írható le a kultúra újabb és újabb szférákat von „ellenőrzése alá", elsősorban a művészet és a tudomány expanziója (megismerő tevékenysége) révén, ami a kultúra teruletén *belul* az egyes szférák kozti egyensúly állandó megbillenéséhez-kiegyenlitődéséhez vezet Ezért van az, hogy az európai kultúra tobb évszázadán keresztul a művészet domináns szerepet játszik, olykor magával a kultúrával azonositják, máskor például a tudomány „korszerűbb" kulturális tényezőnek látszik, mint a művészet Konkrétabb példával élve kérdéssé válik a vizuális kultúra merev határaihoz való ragaszkodás, amikor kiderul, hogy szin-, fény- *és* hang- vagy elektromágneses jelenségek egyaránt hullámtermészetűekként irhatók le, a festészet, a film, a rádió, a magnetofon és a video egyaránt egy egységes *audiovizuális kultúra* (?) részének tekinthető Ilyen értelemben „vizuáliskultúra-ellenesnek" és „művészetellenesnek", mégis „korszerűbbnek" bizonyulhat egy hangcsikot *rajzoló* filmalkotó, vagy „tudomány"- és „kultúraellenesnek", de „művészibbnek" egy apokaliptikus vizióval gyotrődő festő

Egyáltalán nem véletlen, hogy a kultúra és a vizuális kultúra ilyen „ellentmondásai" elsősorban a művészettel kapcsolatban mutathatók ki, másrészt egy olyan teruleten válnak kiélezetté, mint a *nevelés* Itt a kultúra hagyományőrző, ismeretátadó, szabályozó, normativ stb funkciói szukségszerűen kerulnek szembe megismerő, expanziós, játékos, anarchikus, felszabadító stb funkcióival, mely utóbbiakat korunkban elsősorban a művészet hordozza

A Bauhaus, a mindmáig egyik legkorszerűbbnek tekinthető (vizuális) nevelési modell meglehetősen bolcsen próbálta első szinten elkuloniteni a (vizuális) kultúrát a művészettől (mondván, hogy csak az előző tanítható), míg a második szinten, a jovő számára nem

tartotta kizártnak, hogy a (vizuális) kultúra minden egyes területe maga váljék művészetté (Moholy-Nagy: „minden ember tehetséges").

Véleményem szerint ezen az úton ragadható meg a „fejlődés dialektikája", illetőleg ebben az értelemben kell szembeállítani a „vizuális kultúrát" a „művészettel". Legyen a vizuális kultúra a korszerű irányelv a hagyományos művészetcentrikus vizuális neveléssel szemben, de ne feledjük, hogy a művészet még jó ideig „dinamikusabb", „szabadabb", „kreatívabb" lehetőségekkel fog rendelkezni, mint a jelenlegi vizuális kultúra-fogalmunkba sorolható többi szférák.

De miért ne válhatna végső soron a vizuális kultúra egésze *így felfogott* művészetté?

HORÁNYI ÖZSÉB:[1]

Valamikor Taylor úgy határozta meg a kultúrát mint a technikai berendezés, társadalmi intézmények, hit, szokások és a nyelv összességét. Napjainkban már jóval általánosabb megfogalmazást adhatunk: *valamennyi nem örökletes információ, az információ szervezési és megőrzési módjainak összessége*. Ebből a legkülönfélébb következtetések adódnak. Legfontosabb, hogy megállapítottuk: a kultúra nélkülözhetetlen az emberiség számára.

Az információ nem egy választható jellemző, hanem az emberiség létének egyik feltétele. A biológiai társadalmi létért folyó küzdelem – küzdelem az információért. A kultúra lényegének – mint információnak – a megértése teszi nyilvánvalóvá mind a kultúratermelőknek, mind a kultúra harcosainak az e kérdésben

[1] Az alábbi munkaközi anyag a *Vizuális nevelés a közoktatás rendszerében* című vitaülésre készített tanulmányom *(A vizuális nevelési program továbbfejlesztésének néhány időszerű problémája)* 1.2.1. és 1.2.2. részének némileg módosított változata.

nyilvánított szenvedélyes érdekeltséget: a köztük levő konfliktusok töltik ki az emberiség történetét. (Lotman: *Szöveg, modell, típus*. Bp. 1973. 272–273. old.)

Információként jellemezzük így a környező valóságról való tudást (ismeretelemet, tényinformációt), a hiedelmet, az érzelmi mintát, az értékinformációt stb., melyeknek egy többé-kevésbé egységesen rendezett részét – bizonyos kontextusokban – *világképnek* nevezik. Amiért pedig mindezt felemlíteni érdemes, az ezen információk szerepével, *funkciójával* van kapcsolatban: *szabályként* (tiltásokként, illetőleg előírásokként) viselkednek, működnek. (A kultúra ebben az értelemben tehát *feltételként* jelenik meg; s ennyiben módosult is a szó eredeti értelméhez képest, amely a *folyamatra*, illetőleg a *tevékenységre* vonatkozott.)

Ezeket az információkat más-más szempontból mint az egyén vagy a csoport tevékenységének *rendszerét* (és ezen belül a legkülönbözőbb dolgok *használati módját*), viselkedésének módját vagy életmódját (életvitelének módját) vizsgálják. Vagyis bizonyos életmódokra, viselkedésmódokra, tevékenységrendszerekre mondanánk azt, hogy kulturált (ezek egy közösség, réteg, társadalom tagjai részére közösek), míg másokat kulturálatlannak tekintenénk; vagy valamelyest differenciáltabban fogalmazva: egy meghatározott életmódra (stb.) mondhatjuk, hogy ilyen és ilyen (kulturális) értékeket kultivál (vagy éppen valósít meg), azaz ilyen és ilyen a kultúrája, míg más életmódok (stb.) esetében másféle (kulturális) értékekről, értékrendszerről beszélünk. (Egy-egy életmód vagy tevékenységrendszer vagy értékrendszer – akármilyen terminussal utalunk is rá – mindig feltételez természetesen olyan meghatározott [élet]feltételeket, [élet]lehetőségeket – s ezek életmódonként [stb.] változhatnak –, amelyek „alapok" nélkül nem jöhetnek létre.)

Ha azt vesszük számba, hogy mire vonatkoznak, miről informálnak az információk – azaz mi mindent szabályoznak –, akkor megint különböző szempontból mondhatjuk (noha taxonómiát adni a kultúrával kap-

csolatban roppant veszélyes, mint ezt a probléma története mutatja, ezért inkább csak példálózás jellegűek az alábbiak), hogy a teljes emberi praxist magában foglalja (az észlelés–gondolkodás–értékelés–tervezés –megvalósítás teljes láncát), vagy másként: mindazokra a relációkra, amelyekre mint „én és a világ", a „világ és mi", a „világ énbennem" kifejezésekkel utalhatunk, s amelyek természetesen egyaránt magukban foglalják a környező világra (valóságra) vonatkozó tevékenységeket irányító szabályokat és azokat, amelyek a velük kapcsolatos ismeretekre, értékekre, tevékenységmódokra vonatkoznak (például az úgynevezett információfeldolgozási technológiáktól az írásbeli szorzás „algoritmusáig" terjedő ismeretkört, ugyanígy egyaránt magukban foglalják a műszaki–technikai–kereskedelmi–gazdasági szférát, az intézményi szférát, a jogot, a vallást stb.), beleértve ennek mind nyilvános, mind pedig magánszféráját; vagy ismét más oldalról közelítve: a kultúra magában foglalja az embert körülvevő világról a teremtő praxisban realizálódó tudást, a mindennapi praxist szolgáló kommunikációt, a társadalmi élet (az „érintkezés") elsajátított praxisát, a termelési és az érintkezési praxis világát alkotó elemeknek tulajdonított jelentést.

A viselkedés*mód,* a tevékenység*rendszer* mint szabály lehet természetesen öntudatlan (rejtett) vagy nyílt (manifeszt), amelynek a kulturális közösség tagjai – a kutúrára is jellemző mértékben – többé-kevésbé tudatában vannak.

A szabályként, szabályrendszerként felfogott értékrendszer, életmód, tevékenységrendszer több, egymástól többé-kevésbé elkülöníthető módon vizsgálható, így például grammatikai-szemiotikai szempontból mint nyelv, illetőleg mint *kódrendszer* (amelynek alapján tulajdonítunk jelentést, értelmet a tevékenységnek, illetőleg a dolgoknak), vagy szociológiai szempontból, mint a társadalmi élet, a praxis (egyik) *szabályozó rendszere.*

A kódrendszerként, illetőleg szabályozó rendszer-

ként tekintett kultúra – természetszerűen – mindig tanult (ezért is szokás azt mondani, hogy a kultúra a kulturális közösség kollektív emlékezete, közös tudata), sohasem osztonos, noha nem minden tanult viselkedésforma tekinthető egyúttal kulturálisnak is Ennek részleteit azonban itt nem taglalom

Természetesnek tűnik fel ezután, hogy mindazok a dolgok, amelyek az emberi tevékenységgel kapcsolatba kerülnek vagy éppen ennek következményei, valamiképpen hordozzák is magukban annak a módnak, rendszernek nyomait, amelyen belül létrejöttek, amelybe belekerültek Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a kultúra objektiválódik például a jogban, a receptkönyvben, az udvariassági szokásokban, illetőleg a sporlétesítményekben, az ipari termékekben, a városképekben, a festményeken stb

Az objektivációknak egy részére jellemző, hogy *látható,* másokra nem Az előzőekkel kapcsolatban *lehet* vizuális kultúráról beszélni (Ez egyúttal feltételez egy *normálisnak* tekinthető vizuális észlelést is) E feltétel hiánya, illetőleg korlátozott teljesulése – például csökkentlátók, szellemi fogyatékosok esetében – azonban nem jelenti szukségszerűen azt, hogy ilyen esetekben nem beszélhetunk vizuális kultúráról Sőt a kérdéskornek ebből a normálisétól eltérő szempontból való megkozelítése várhatóan igen elmemozdító volna a kutatásban)

A vizuális kultúra így két tartomány határmezsgyéjén terul el Része a kultúrának de az a része (s talán kevésbé volna szerencsés aspektust mondani), amely vagy vizuálisan észlelhető dolgokban „végződik" (kép, épulet stb), vagy magának a tevékenységnek lényegéhez tartozik vizuális észlelhetősége (szinház, balett, általában az emberi test mozgása stb) A határok nyilván nehezen meghúzhatók, hiszen érvelhetnénk amellett is, hogy a *táj* is ide tartozik, de az ellen is, hogy a *balettet* a vizuális kultúra részének tekintsuk

A vizuális kultúra ezen ‚hordozóit', objektiváció-ti-

pusait újabban *mediumnak* (a vizuális kultúra médiumainak) is nevezik

Csupán megemlítem, hogy gyakran vizuális kultúra helyett *vizuális és plasztikai* vagy *vizuális és térbeli kultúrát* mondanak Ezek azonban nyelvileg nehézkesebbek, s ha helyes fogalmat alkotunk magáról a problémáról, a vizuális kultúra is megfelelő

Az előzőkben korvonalazott kultúra-koncepció szempontjából, amely a funkció felől igyekezett megragadni a problémát, a vizuális kultúrával kapcsolatban ki kell emelni, hogy egyaránt szó van kommunikatív és nem kommunikatív funkciójú tevékenységekről, illetőleg objektivációkról, vagyis a filmtől az elrendezett tárgyi világig (tárgykultúráig) igen széles területről, ugyanígy nemcsak ábrázoló (úgynevezett referenciális), illetőleg poétikai (esztétikai) funkciójú vizuális kommunikációk, de a legkülönfélébb nem ábrázoló funkciójúak (amely ebben az összefüggésben nem azonos a nonfigurativval, hiszen kommunikatív szempontból a figurativval együtt ábrázoló funkciójú kommunikáció *is*), így például az emotív, fatikus, konatív stb funkciójú vizuális kommunikációk is ide tartoznak Ismét Lotmanhoz fordulva „Azonban a kultúra nem információraktár, hanem egy rendkívül bonyolultan szervezett gépezet, amely megőrzi az információt, miközben szüntelenül a legelőnyösebb és legmegbízhatóbb eljárásokat dolgozza ki a megőrzésre, új információt kap, sifrírozz és desifrírozz közleményeket, ezeket egyik jelrendszerről a másikra fordítja " (ld mű, 273 old)

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy vizuális kultúrán egyetlen, homogén szabályrendszert kell érteni, Éppen a „legelőnyösebb", a „legmegbízhatóbb" eljárások kidolgozása következtében sokszor egymással közvetlenül össze nem egyeztethető megoldások kultiválódnak, eltérő szabályok érvényesülnek Vagyis ennek az előzőekben felvázolt „képnek" az érvényén nem változtat az, hogy bizonyos korokban és földrajzi régiókban a vizuális kultúra például a nem kommuni-

katív funkciók szempontjából volt a legkidolgozottabb, a legjelentősebb, míg máskor és másutt más funkciók. Ezek a „hangsúlyok", típusok azonban jellemzik is az akkor és ott érvényesülő vizuális kultúrát.

Ha csak egy megjegyzés erejéig is, de mindenképpen meg kell említeni, hogy az *itt és most* kultivált megoldások, vagyis az éppen adott vizuális kultúra mindig szoros összefüggésben áll az *itt és most* érvényes technikai-technológiai fejlettséggel. Az összefüggés a vizuális kultúrahordozó médiumokon keresztül valósul meg. Mindez azt is jelenti, hogy a vizuális kultúrának is van történeti dimenziója, amely talán legegyszerűbben az érvényes kódok (a „vizuális nyelv") változásában ragadható meg.

Végül a vizuális kultúra és a kommunikáció kapcsolatából következik az is, hogy a vizuális kultúrának része *a vizuális nevelés*. Ebből a szempontból valószínűleg megkülönböztetetten fontosak azok a „mechanizmusok", amelyek a változást, a megújulást, a fejlődést segítik (a tradíciót őrző, konzerváló mechanizmusok mellett). Mindezekre összefoglalóan az *innováció* terminussal utalhatunk, amely a mindenkori korszerű művészetben, illetőleg az úgynevezett avantgardeban érhető leginkább tetten. Éppen ezért valószínűtlen, hogy a (vizuális) művészetek elveszthetik jelentőségüket a (vizuális) kultúrán belül, noha természetesen nem is helyettesíthetik sem koncepcionálisan, sem pedig praktikusan.

A (vizuális) kultúrának ez a koncepciója azért látszik ígéretesnek, mert egységes, működésképes modellt ad azáltal, hogy kijelöli helyét, funkcióját, magyarázhatóvá teszi megismerésének-elsajátításának fontosságát, azt tehát, hogy nélkülözhetetlen, hogy nem választható jellemző; s egyúttal kihúzza a talajt „a kultúra = árvalányhaj Isten kalapján" sajnos még mindig – mint ezt az életmódkutatások eredményei mutatják – nagyon is ható, eleven hiedelme alól.

Mindezek alapján *szocializáltnak* mondhatunk egy egyént, ha a történelmileg-társadalmilag meghatáro-

zott kornyezet által kultivált értékeket (tevékenység)-rendszereket, (élet)módokat *imegismerte és szabályként koveti* A szocializáltság foka, módja, „hiányosságai" osszefuggnek az életkorral (vo diákéletmód, amely csak részben „felkészulés a felnőtt életre"), és általában a rétegspecifikus, szociológiai kategóriákban megragadható probléma

A szocializáció maga szakadatlan tevékenység/történés, amelynek a nevelés (teljes intézményrendszerével egyutt) csak egyik (noha talán legfontosabb) intézménye

A vizuális nevelés centrumában tradicionálisan a művészeti nevelés áll Ennek okát a szocializáció hatékonyságával osszefuggő tradicionális meggyőződésben kell látnunk, a műalkotások kiváltotta befogadói *katarzis* ugyanis átalakitja, azaz neveli a befogadót Az empirikus tomegkommunikáció-kutatások azonban éppen azt mutatják, hogy a helyzet némiképp kulonbozik ettől, s legalább két rétegű jelenségről van szó *a kozvetlen hatasról* (a befogadást kovető értelmi-érzelmi „megrendulésről") és a kovetkezménynek nevezett *nem kozvetlen* hatásról, ami az egyes művek által hordozott (illetőleg kultivált) értékeknek a befogadó személyiségébe épulésével fugg ossze A beépulést magát pedig – a vizsgálatok eredményeinek tanúsága szerint – *nem egy mű* idézi elő onmagában, hanem a kulturális kornyezet, illetőleg az ezt „kitevő" *művek osszessége A katarzis* és a megemlitett *kulturális mutatók* koncepciójának részletes, osszehasonlító elemzésére ebben az osszefoglalásban nem vállalkozom

Akkor beszélunk *perszonifikacióról* egy egyén esetében, ha nemcsak ismeri és koveti a kultúra által felkinált értékeket, (élet)módokat, de meghatározza *sajátos, egyéni viszonyat is veluk szemben,* minthogy maga a kultúra az egyéni, egyedi életmódot csak tobbékevésbé határozza meg A sajátos, egyéni viszonyt nevezzuk *személyiségnek* Ebbe minden kétséget kizáróan „belejátszik" a társadalmi valóság (az egyén vonatkozási csoportjainak értékorientációja) és az egyé-

ni életpálya (a múltbeli tapasztalatok és a jovővel szembeni elvárások) is

A vizuális nevelés célja igy a vizuális kultúrával kapcsolatos szocializáltság és perszonifikáltság *egyuttes* megvalósitása, *aranyainak* helyes beállitása

Végul talán nem hiábavaló megemliteni néhány tipikusnak tekinthető „eltérést", „elhajlást" (redukciót) a fenti (vizuális) kultúra-koncepciótól Attekintésuk talán azért is fontos, mert reduktiv jelleguk sokszor csak egy valóban komplex (vizuális) kultúra-koncepció fényében vehető észre

1 A *szocializacios* funkció túlhangsúlyozása valójában a kritikátlan sémakovetésre, minta elfogadására való sarkallás A szemlélet kovetkezményei és főként termékei (az indokolatlanul jellegtelen ipari sorozattermékekben, a lakótelepeken stb) sokáig fogják szennyezni kornyezetunket

2 A *perszonifikacios* funkció túlhangsúlyozása tulajdonképpen az előző tipusú reduktiv szemlélet ellenhatásaként gyakori nézet Az onkifejezés, a kreativitás mindenek felett való erőltetése, ami egy bizonyos fajta, alighanem káros individualizmus kultiválását jelenti Onkifejezést szorgalmaz esetleg tényleges onmegvalósitás nélkul vagy éppen helyette, a felszabadultságot vagy éppen a gátlástalanságot értékeli kreativitás urugyén, elmosva a ha*árt az „anarchia" és a „sémával szembeni tudatosság" kozott

A perszonifikációs funkció túlhangsúlyozásának lehet azonban egy masik – szociológiai szinten tárgyalható – oka Igen gyakran ugyanis pótcselekvés jellegű az individualitás megvalósulása Olyankor, amikor az egyénnek nincs lehetősége arra, hogy személyiségének teljességével a társadalom „hasznos" tagja legyen Ennek a problémának a taglalása azonban már kivezet a (vizuális) kultúra problémakoréből

3 *Pszichologizalas* A szocio-kulturális kozegben megjelenő szabálykovető attitűd helyettesitése *emóciókra* való hivatkozással, „az élmény hőfoka ", „műélvezet", „esztétikai értékek gyakori átélése kovet-

keztében egyre tobbet éreznek át ", „érzelmi kultúra" E redukció hátterében alighanem az a koncepció áll, amely értelmében a mű és a befogadóban kiváltott hatás viszonyát végeredményben ok-okozati kapcsolatként kell modellezni Problémája az elképzelésnek az, hogy igy a műnek épp szimbolikus, kulturális jellege vész el E koncepció redukciónak tekintése azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy a befogadásnak, általában bármiféle emberi aktusnak, tevékenységnek ne volna velejárója, egyik meghatározó mozzanata valamiféle érzelem

4 *Episztemológiai* redukció Az úgynevezett szubjektum–objektum viszony kozvetett a kultúra, illetőleg a kultúrahordozó „nyelvek" kozvetitenek Ezt azonban megengedhetetlen egyszerűen *a* nyelvre redukálni, a viszonyt pedig az úgynevezett gondolkodásra Az egyetlen járható útnak látszik a tradicionális nyelv–gondolkodás problematika újrafogalmazása, *a kultúra működése* problémakorbe való beágyazása

5 *Partikularizmus* Igen gyakori redukció, amely a (vizuális) kultúra terjedelmét azonosnak tekinti például a tárgykultúráéval, vagy a (vizuális) kultúrát lényegében a nem mozgó (álló) képpel osszefuggő jelenségekre redukálja Ide tartozik a „rajzoló ifjúság" eszméje is Ez a redukciótipus általában a médiumokkal, illetőleg a funkciókkal fugg ossze (például csak az ábrázoló funkciót tekinti relevánsnak, vagy a vizuális kultúrát teljes egészében kommunikativ funkciójának tekinti, s a tárgykultúráról megfeledkezik)

6 *Verbalizmus* A vizuális kultúra redukciója a vizuális kultúrával osszefuggő ismeretekre, a vizuális kultúrának puszta műveltségi vagy éppen művelődéstörténeti anyagként való szemlélete Ebbe a koncepcióba ugyanis nem férnek bele sem az anyagok, sem a technikák, illetőleg a veluk kapcsolatos jártasságok, képességek

7 *Népieskedés* A (vizuális) kultúra azonositása a (vizuális) népies kultúrával mint az egyetlen igazi kultúrával Ez a redukció egyrészt ideológiailag naciona-

lizmust implikál (baszkot, írt, magyart – ez nyilván „helyi"; maga a nacionalizmus ténye a fontos), másrészt „támogatás" nélkül hagyja az urbanizáció részeseit. Nem ad semmiféle eligazítást a „műanyagkultúrával" kapcsolatban. Következményei megmutatkoznak a városiasodó falvakban.

8. *Arisztokratizmus*. Az egyik leggyakoribb redukciótípus a (vizuális) kultúra azonosítása a *magas* kultúrával s kiváltképp a *művészettel* és ezen belül az *autonóm művészettel* („művészeti műveltség").

Redukciónak tekinteni ezeket az azonosításokat nem jelenti egyúttal például az autonóm művészet megkülönböztetett szerepének kétségbevonását a kultúra egészén belül (az úgynevezett magas kultúráét a kultúrán belül már inkább).

Ennek a redukciótípusnak számbavétele egyébként azért is fontos, mert elfedi azt a tényt, hogy a mindenkori adott (egy bizonyos időpontban, illetőleg földrajzi régióban érvényes) vizuális kultúra és az ugyanott érvényes vizuális művészetek kapcsolata igen sokféle lehet. (Ezen belül különösen jelentős a vizuális kultúra és a vizuális művészetek relatív függetlenségének ténye.) Márpedig a tényleges kapcsolat jellemzi a helyzetet.

Ha az előzőkben bemutatott kultúra-koncepció fényénél vizsgáljuk például az alábbi formulát, világossá válik e redukció lényege: „Az autonóm művészet kutató-kereső (experimentális) jellegű." „Az alkalmazott művészetben lényeges elem a célszerűség." Ebben az összefüggésben az autonóm tulajdonképpen igazit jelent, a célszerűség pedig az éteri művészet ellentétét. Más összefüggésben a célszerűség funkcionálisat, az autonóm pedig önértékűt (afunkcionálisat) jelent. A kultúraelmélet szempontjából azonban teljesen világosan *csupán* különböző funkciók betöltéséről van szó. Ezen belül természetesen lehetnek olyan funkciók, amelyek a mindennapi valósággal közvetlenül kapcsolatban vannak (innen fakad a célszerűségre va-

ló hivatkozás), míg más funkciók esetében a kapcsolat nem olyan közvetlen és egyszerű.

Úgy látom, hogy az experimentális törekvések egyik ősforrásaként a Bauhausnak elemekben, modulokban, ábécében, grammatikában gondolkodó szemlélete húzódik meg itt, noha kissé féloldalasan, mert mintha szemben állna pillanatnyilag a funkcionális szemlélet a grammatikai-„nyelvi" szemlélettel. Féloldalasan, mert épp a Bauhaus grammatikai koncepciója indult ki egy korábbi tisztább, sikeresebb funkcióbetöltés igényéből. Csakhogy az elmúlt évtizedekben változott a felfogás a funkciókról a (vizuális) kultúrán belül, és a „nyelvi" koncepció is módosult, megalapozottabbá vált a szemiotikai kutatások fényében. Tulajdonképpen azt kellene mondani, hogy egy megújított Bauhaus-koncepció kidolgozása a feladat. Ebben az összefoglalásban nem vállalkozom arra, hogy részleteiben kifejtsem ezt, mindössze megjegyzem, hogy a funkcionális kiindulópont alkalmasnak látszik, hogy integrálja önmagába az úgynevezett vizuális nyelv problematikáját, míg.minden jel arra mutat, hogy ez fordítva nem valósítható meg.

9. A kultúra *„azonosítása"* (helyettesítése) a vizuális kultúrával. Episztemológiailag bizonyosan jogosulatlan *önálló vizuális* kultúrában gondolkodni kultúra helyett. (Hiszen nyilvánvaló, hogy nincs vizuális kultúra kultúrán kívül, azzal például Jancsót nem feltétlenül vizuális kulturálatlanság okán utasítja el az, aki elutasítja; lehetnek ennek általában kulturális okai is.) Ez azonban nem zárja ki, hogy bizonyos összefüggésekben ne lehessen eltekinteni a teljes kulturális háttértől, s csak a vizuális kultúrával foglalkozni.

Egy ilyen összefüggés nyomán világossá válik, ha a vizuális kultúrában világszerte végbemenő nagy és viszonylag gyors átalakulásra gondolunk a tudományos-technikai forradalommal is összefüggésben. Ez egyébként éppen Magyarországon alapvető társadalmi változásokkal egybefonódottan és speciális módon ment végbe, illetőleg megy végbe, ami például a kul-

túra átadásának mechanizmusát is szükségszerűen kell, hogy módosítsa. A helyzetet leginkább az M. Mead által leírt prefiguratív kultúra-formációra való hivatkozással lehet jellemezni (Culture and Commitment. Doubleday, New York 1970.), amely a célzott (értsd vizuális) oktató-nevelő munka jelentőségének növekedését implikálja.

KUNT ERNŐ:

I. Megközelítés

A néprajzi, kulturális antropológiai megközelítésben vizsgált kifejezéseket, viszonyaikat az alábbi értelemben használjuk:[1]

1. *Kultúra* (műveltség): legtágabb értelemben *azon szerzett (agenetikus) ismeretek összessége, melyek az emberek közösségi létezéséhez szükségesek, s azt lehetővé teszik.* Specifikusan emberi, illetve mi csak ezt ismerjük.

2. *Vizualitás* (a látvány iránti érzékenység): *a látás, a szem útján történő környezetérzékelés, ismeretszerzés.* Továbbá, ezek rendszerezése, tárolási és továbbadási módja ugyancsak a szemmel érzékelhető módon.

[1] A rendkívül nagy számú kultúra-definíció közül valóban a legáltalánosabbat választottuk. Jelen írás szemiotikai fogantatású szemléletmódjához idézzük Lotman meghatározását: a kultúra „valamennyi nem örökletes információ, az információ szervezési és megőrzési módjainak összessége". (Szöveg, modell, típus. Bp. 1973. 272. old.) A néprajzi kultúra-antropológiai meghatározások közül M. Meadtől idézünk: „Kultúrán értjük a viselkedés mindazon szerzett formáját, melyet a közös tradíció által egyesített személyek csoportja ad át utódainak. Ez a szó tehát csaknem valamennyi társadalom művészi, vallási és filozófiai hagyományait jelöli, de sajátos technikáját, politikai szokásait is, továbbá ezer más gyakorlatot, amely a társadalom mindennapi életét jellemzi." (Sociétés, traditions et techniques. UNESCO 1953. p. 29.)

Az ember számára a szem a legfontosabb érzékszerv Ennek megfelelően minden kultúrában igen magas azon jelek száma, melyek az adott társadalom fennmaradását, fejlődését a vizualitás útján szolgálják

3 *Vizualis kultura* (a látás érzékszervére támaszkodó, ennek lehetőségeit kiaknázó műveltség) *a látás útjan szerzett ismeretek, illetve azok feldolgozási és reprodukalási módja, melyek az emberi kozosség létezéséhez szukségesek* Itt vizsgáljuk a vizuális érzékelés (passziv) és a *latvanyi kifejezés* (aktiv) módozatait, melyek kultúránként, társadalmanként és a társadalmi egyenlőtlenségeknek megfelelően kulonbozőek

4 *Vizuális művészetek emberi létunk esztétikai igényű vizuális értelmezései* A kultúra részei, általa szorosan meghatározottak Feltehetően alapvető emberi igény kielégitésére jottek létre, s ezt kultúránként, társadalmi rétegenként eltérő módon végzik Szoros kapcsolatban állnak a vizuális kultúrával, bár hozzá fűződő viszonyuk változó vannak kultúrák, melyekben benne foglaltatnak, másokban onállósulnak és kiegészitik azt A művészetek az adott kultúrát sajátos nyelvrendszerukkel fejezik ki, tukrozik vissza Felszabaditják és irányitják az emberi kreativitást

5 A bázisfogalmakat ki kell egészitení eggyel, melynek vizsgálata azért elengedhetetlen, mivel a vizuális kultúra éppúgy él vele, mint a vizuális művészet A kultúra a vizuális nyelv segitségével válik érzékelhetővé a szem számára, általa fejezi ki, értelmezi és határozza meg saját mivoltát látható formában Konvencionalizált jelrendszer, melynek ismeretét – változó mértékben – szukségszerűen elvárja a kultúra, hiszen a társadalom minden tagjának szerepe van a műveltség, a felhalmozott emberi tudás vizuális nyelvre való leforditásában, értelmezésében és befogadásában A hangzó nyelvtől mindenekelőtt az kulonbozteti meg, hogy nem időbeli, hanem térbeli kiterjedésű, az elsődleges kozlési szándék viszont hasonitja hozzá

A természeti népeknél és a nem literális kultúrákban a vizuális nyelv differenciálatlan, kozhasználatú mivol-

ta figyelhető meg. E népek vizuális kultúrája azáltal, hogy még magában foglalja a később művészetekké önállósodott minőségeket, s nem rendelkezik az íráshoz hasonló – kifejezetten fogalmi, tudatos feldolgozást igénylő, s a vizualitást mintegy csak felhasználó – jelrendszerrel, még teljes esztétikai telítettségében valósítja és őrzi meg vizuális kultúráját. A kultúrák fejlődésének megfelelően a vizuális nyelv egyre differenciáltabb jelkészletet használ, illetve halmoz fel, sőt egyes területei specializálódtak. Ezek közül az esztétikai igény kielégítésére szolgálnak a vizuális művészetek.

E folyamat eredményeként különböztetjük meg a mai „európai" kultúra mércéi szerint: az építészetet, a formatervezést, a szobrászatot, az iparművészetet, a grafikát, a fényképezést, a festészetet, a színházművészetet, a táncművészetet, a filmművészetet (mely utóbbi három más érzékszervekre is támaszkodik). Ezeket nevezzük tehát vizuális művészeteknek. A közösségi vizuális nyelvet ezek megkülönböztetett esztétikai igénnyel használják, alkalmasint rétegnyelvet alakítanak ki.

II. Vizuális kultúra, vizuális művészetek ma

Az összehasonlító és az indusztriális – városi – kultúrát vizsgáló néprajz és szociológia eredményeire támaszkodva, napjaink vizuális kultúrájának és vizuális művészetének viszonyát a következőkben kísérelhetjük meg jellemezni:

1. Korunk kultúrája egyre nagyobb számban, s egyre inkább szériaszerűen termeli a mind nagyobb, s mind jobban egységesedő, sematizálódó – következésképp uniformizálóan ható – vizuális mintákat, látványi élményeket, szorgalmazza ezek fokozatosan szélesedő körű fogyasztását. A növekvő számú befogadó igényeit csökkenő mértékben elégíti ki. Egyre felszínesebb vizuális műveltséget ad. E tendenciákkal szemben másrészt azonban az aktív (hivatásos és elhi-

vatott) látványalakítók, művészek egyre szélsőségesebb módon és eszközökkel feszegetik vizuális kultúránk határterületeit, eddig aligha tapasztalt mértékben próbára teszik a megtartó kultúra kohéziós erőit.

2. A vizuális ingerek feldolgozásában mind nagyobb mértékben szükséges a tudatos logikai értelmezés. A vizuális jelek – mind a vizuális művészetekben, mind a vizuális kultúra egészében – igénylik az ellenőrzött, tudatos dekódolást. A felhasznált jel vizuális élményjellege mindinkább háttérbe szorul, látványisága fokozatosan eszközzé válik, szemben a növekvő gondolati tartalmakkal. Ez a folyamat veszélyeket tartogat mind az egyén harmonikus személyiségfejlődésére nézve, mind pedig a társadalom egészséges, szabályozó tevékenységének vonatkozásában.

3. A képi ismeretközlés új technikai eszközeinek széles körű hatékonysága (fénykép, film, televízió) a hagyományos vizuális kultúrát és gondolkodásmódot eddig csak részben feltárt mértékben befolyásolta. A fényképezésnek és filmezésnek a humán kultúrába való bevonása már előrehaladott állapotban van, míg a televízió lehetőségeit napjainkban teszi próbára. Ezek a rendszerek a vizuális kultúra alakításának új lehetőségeit tárják fel, hatással vannak a hagyományos vizuális művészetekre, hiszen – az ismeretközlés alapvetően új módjain túl – új vizuális művészeti minőségekkel is gazdagítják a kultúrát.

4. Szembetűnő, hogy korunkban a világ mind nagyobb részén kísérlik meg ezeket a rendszereket hatalmi manipulációs érdekek szolgálatába állítani, s általuk a kultúra tagjainak társadalmi viselkedését, aktivitását szabályozni. Szükségessé teszi ezt egyrészt a hatalmas mértékben növekvő népesség irányítása, másrészt alkalmassá teszi rá a képi információ primér tartalmának a műveltségi szintektől leginkább független mivolta, s ennek megfelelően széles körű társadalmi hatékonysága.

5. A szériatermelésnél fogva szükségszerűen előregyártott látványklisékkel dolgozó vizuális tömeginfor-

mációs rendszerek felvetik a veszélyét az egyéni képi gondolkodásmód, a vizuális igényesség elszegényesedésének, a vizuális kreativitás háttérbe szorulásának. A vizuális művészetek – más művészetekhez hasonlóan, részben a tömegkommunikációs eszközök által használt jelnyelv hatására – tárgyukat igen különböző mértékig vonatkoztatják el, azaz eltérő fokig humanizálják. Mind tágabb teret hódítanak a meglehetősen nyers, felszínesen kulturált, témájukban az ember elemi ösztöneire ható vizuális művészeti produktumok. E hatás alól nem vonhatják ki magukat a vizuális kultúra területén alkotók, akik részben átveszik, alkalmazzák a jelképzés új módszereit, részben pedig – mintegy az ellenállás lehetőségeit keresve – olykor a szélsőségekig túlterhelik a kreatív képi kifejezés- és gondolkodásmód lehetőségét.

6. Nehéz kérdése korunknak a vizuális közízlés megnyilatkozása az úgynevezett giccs iránti igényben. A giccs meghatározása viták forrása, s általában megfigyelhető szoros kapcsolattartása mindenekelőtt a társadalmi tényezőkkel. Úgy jellemezhetjük, hogy a giccs vagy témájában, vagy ábrázolásmódjában, vagy funkciójában inadekvát (hazug) vizuális jel. Ezzel szemben meg kell állapítani, hogy a társadalom jelentős része őszintén igényli, személyes vagy konvencionalizált elvárásait elégíti ki. Úgy tűnik, hogy a giccs ott található meg, ahol – a kultúrán belüli specializálódás eredményeként – egyrészt az embereknek nincs lehetőségük személyiségük teljességével a társadalom funkcionális tagjává válni, kreativitásigényüket kiélni, másrészt a kultúra tágabb vizuális mintákat és lehetőségeket kínál, s így az egyén személyes esztétikai érzékenységét, felkészültségét, szelektáló készségét próbára teszi.

7. A vizuális művészetek egyre újabb, szokatlanabb, kevésbé konvencionalizált, az egyediséget hangsúlyozó jeleket, jelkapcsolatokat teremtenek, s így a közérthető vizuális nyelvet mind kisebb térre szorítva, az egyéni, az individuális jelrendszereknek ked-

veznek, melyek mindenekelőtt újszerűségük révén hódítanak a vizuális kultúrában. A vizuális nyelvi újítások hovatovább fenyegetik annak eredendő funkcióját: a közlés lehetőségét.

E folyamat során mind több alkotó szigetelődik el a társalkotóktól, a közönségtől egyaránt, hiszen nem egy nyelvet beszélnek. A visszacsatolás, a vizuális alkotások keltette hatás alkalmivá, korlátozottá, alkalmasint irányíthatóvá válik.

8. A feltétlenül szükséges új, rugalmas jelnyelv eddig nem jött létre, s nem alakult még ki új minőségű, közösségi érvényű szerves viszony a vizualitáshoz sem. Zavarossá vált, megromlott a vizuális esztétikai értékekhez fűződő kapcsolat.

9. A vizuális kultúra és vizuális művészetek e viszonyában – a művészetek művelői mellett – megnő a művészettudományok felelőssége; ezt mutatja ez a megbeszélés is.

III. Vizuális nyelvünk és a parasztság vizuális kultúrája

Az Európában századunk derekára kiteljesedő konfrontációt vizuális kultúra és vizuális művészetek között számos módon kísérelték meg feloldani. Legtöbben a vizuális köznyelv helyreállítására, lehetőség szerint közérthetővé tételére s igényességének fokozására törekedtek.

A képzőművészetben például voltak olyanok, akik felszabadult viszonyt kívántak kialakítani a vizualitással, s teljességgel új, előzmények nélküli vizuális nyelvet alkotni (például Vasarely); vagy akik az elementáris emberi megnyilatkozások, gesztusok ösztönösségére akarnak alapozni (Pollock, tasiszták); vagy akik a magától értetődő gyermeki vizuális kreativitást figyelték meg, s annak elemeit, törvényszerűségeit fejlesztették tovább (Klee, Miró); továbbá, voltak természetesen olyanok, akik saját nemzeti kultúrájuk hagyományait, a parasztság vizuális nyelvét kívánták adaptálni, illetőleg újraéleszteni. E téren alapvetően különböző kísérletek figyelhetők meg.

1. A legáltalánosabb az úgynevezett népművészet motívumainak analizáló, átrendező, egy-egy bázismotívum képzőművészeti variálási lehetőségeit kiaknázó megközelítés. Legsikeresebb példája ennek a román Brăncuşi munkássága, melyben a hagyományos paraszti vizuális kreativitás új kultúra keretei között való szerves továbbéléséről van szó. Gyakran találkozunk azonban látványos, de külsődleges megoldásokkal, annál is inkább, mivel az adott jel, illetve jelcsoport önkényesen kiemelt szegmentum az őt létrehozó s funkcionálisan éltető kulturális egységből. Innen adódik a motívumok gyakran félreértett, félreértelmezett, idegenforgalmi vagy kereskedelmi érdekből közhellyé zsigerelt mivolta.

2. A paraszti kultúra tanulságainak feldolgozása, átmentése századunk művészetébe, s e folyamat során a nemzeti jegyek érvényes szembesítése a szerves, társadalmi igényekkel a legzökkenőmentesebben minden bizonnyal a skandináv országokban – Dániában és Finnországban – zajlott le. Az európai országok zömében a vizuális művészetekben csak időlegesen, korlátozott mértékben érezteti befolyását közvetlenül felismerhető módon a megelőző kultúra.

3. A népművészeti elemek korunk vizuális kultúrájában és művészetében való alkalmazásának problematikus volta, a vizuális köznyelvbe való szerves beépítése iránti igény szükségessé teszi a népművészet rendszerszerű vizsgálatát.

4. A paraszti vizuális kultúra vizsgálatára egy olyan megközelítési mód alkalmas, amely azt működésében, szerkezetében tanulmányozza, olyan elvi következtetések igényével, amelyek tágabb társadalmi körben, új kulturális körülmények között is valós, érvényes tartalmak feltárására képesek, segítséget nyújtanak a hagyományos paraszti vizuális kultúrához fűződő funkcionális kapcsolatok kiépítésében, s ily módon szervesen beépülhetnek s energiákkal erősíthetik korunkban

a vizuális kultúrát, a vizuális művészeteket. Erre hivatott a magyar parasztság vizuális antropológiai vizsgálata.[2]

MIKLÓS PÁL:

Definíciók

Vizuális kultúrán értem egyrészt *a)* a szem számára (is) felfogható teljes tárgy- és jelenségvilágot (korpusz); másrészt *b)* a teljes tárgy- és jelenségvilág ember általi használatát – alakítását, teremtését és felhasználását (performancia), végül *c)* a teljes vizuális tárgy- és jelenségvilág használatára való képességet – alkotóképességet és vele élni tudást (kompetencia).

Korpusz

A vizuális tárgyvilág eredetét tekintve két részre oszlik: az első az élő és élettelen *természet* lényeit, képződményeit, jelenségeit foglalja magában, külön-külön és alakzatokba rendeződve, organikus rendszereket alkotva (az „első vagy eredeti természet"); a másik rész *az ember alkotta* tárgyakat, azoknak az alakzatait, jelenségeit tartalmazza (az úgynevezett „második természet").

Az ember alkotta tárgy- és jelenségvilág, a „második természet" célját tekintve két csoportba tagolódik. Az első: a *praktikus* célú tárgyvilág és jelenségei. (Ennek további tagolódása különböző szempontok szerint rendszerezhető, például méret szerint mesterséges makro- és mikrokörnyezet-elemek; a birtoklás és használat szociális jellege szerint össztársadalmi, kollektív, illetve privát szférákat képező tárgystruktúrák és

[2] Vö.: *Kunt Ernő:* Kísérlet sírjelek népművészeti elemzésére. A miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei, 14. sz. 1975. 104–112. old.; vö.: Paraszti kultúra – modern népművészet. *Köznevelés,* 1979. 24. sz. 25–28. old.; uő.: Kinderspielzeug und Socialisation. Volkskunst, 1979. 4. sz. 225–231. old.

elemeik stb) A másik az *oncélú* (nem praktikus, pontos terminussal autotelikus jellegű) tárgy- és jelenségvilág, voltaképp ezt nevezzük vizuális művészeteknek Ez ismét tovább tagolható, például fizikai dimenziói szerint térbeli és időbeli jellegű művészetekre, történelmi dimenziói szerint holt – muzeális, emlékszerű – és eleven – aktuális, most szulető – tárgyakra és jelenségekre stb

Megjegyzendő, hogy az ember alkotta tárgyvilágnak, még a kifejezetten praktikus célú elemeinek és alakzatainak is van és mindig is volt - bár igen kulonböző mértékben – oncélú (autotelikus, nem praktikus) vonása (elemei, illetve elemrészei) „Az ember a szépség torvényei szerint is alakít "

Performancia

Az élő és élettelen természet világát az ember megléte óta használja (negatív értelemben is pusztítja) A természetnek az alakítás értelmében vett használata nem egyéb, mint a második természet, az ember alkotta tárgyvilág teremtése Bennunket a performancia kérdései kozul itt most nem az alakítás és a teremtés mozzanatai érdekelnek, hanem a szűkebb értelemben vett használat, a *felhasználás* a szűz természetnek (például a még elérhetetlen távolban levő csillagvilágnak), az ember által alakitott természetnek (például a kultúrtájnak) és főképpen az ember altal az alakítás megfelelő mértéke esetén teremtésként létrehozott második természetnek, a tárgy- és jelenségvilág ember alkotta részének (gép, festmény stb) a felhasználása, mégpedig vizuális jellegű felhasználása, tehát érzékelése s az érzékelés emocionális és racionalis feldolgozása

Ennek a felhasználásnak vizsgálhatók történelmi dimenziói, s felvázolhatók a kulonböző szférák – természet, ember alkotta tárgyvilag, azon belul a művészet felhasználásának egységet, illetve elkulonulést mutató szakaszai, vizsgálhatók szociális dimenziói, amivel pontosíthatók a kulonböző szférákra jellemző tulajdonviszonyok, szociális magatartasmódok, érték-

normák és azok érvényesülése. (A sor folytatható a társadalomtudományok különböző aspektusokat képviselő diszciplínáival és azok sajátos vizsgálati témáival.)

A felhasználásnak a különböző szférákat összehasonlító vizsgálata után juthatunk el addig a pontig, ahonnan termékenyen elemezhetők a bennünket érdeklő tárgy- és jelenségcsoportnak, a vizuális művészeteknek a sajátosságai. Ez utóbbinak a vizsgálatához a mai konvencionális művészetfelfogás és kultúraértelmezés alapján felállított következő hipotézist ajánlom: az ember alkotta tárgy- és jelenségvilág öncélú (nem praktikus, autotelikus) részének, a vizuális művészeteknek a legáltalánosabb értelemben vett szociális funkcióját a humanizáció és/vagy a metafizikai értékteremtés, végül a látásformálás jellemzi.

Humanizáció

A vizuális művészetek az emberi társadalom és az egyes ember számára környezetének, élete színterének *humanizációját,* a szó marxi értelmében emberivé tételét (hagyományos kifejezéssel esztétikaivá nemesítését) szolgálják. Az ember azért hozza létre ezeket a (praktikusan fölösleges, haszontalan) tárgyakat és jelenségeket (illetve tárgyelemeket, például formákat), és arra használja őket, hogy környezetét emberi léptékűvé és mértékűvé (hagyományos kifejezéssel széppé) tegye velük. Az emberek különféle (etnikai, földrajzi, szociális) csoportjai közös megegyezést, konvenciót alakítottak ki, és szüntelenül tovább alakítanak, spontánul vagy tudatosan, sőt szervezetten arra vonatkozólag, hogy miféle (fölösleges, illetve haszontalan) tárgyak, illetve tárgyelemek szükségesek ahhoz, hogy a csoporthoz tartozásnak – végső soron az emberiséghez tartozásnak – a tudatát fölébresszék, illetve ébren tartsák szüntelenül vagy alkalmilag látható tárgyakként és jelenségekként. A felhasználásnak ez a módja a *normális* (történetileg, etnikailag stb. változó normák szerinti értelemben is).

Metafizikai értékteremtés
A vizuális művészetnek egyes tárgyai és jelenségei olyan értékteremtést (is) szolgálnak, amely túlmutat a humanizáció aktuális, illetve reális körén, *transzcendens* (mágikus, mitikus, vallási) vagy *metafizikai* (jelteremtés, utókorral való kommunikáció stb.) jellegűnek minősíthető. A felhasználásnak ez a módja a *szakrális*.

Látásformálás
A vizuális művészetek felhasználásában voltaképp mindig érvényesül, de többnyire csak statisztikailag regisztrálható módon egy *látásformáló* funkció, amelynek eredményeképpen az emberi (és csakis az emberre jellemző) látás képessége fejlődik, megújul, finomodik, bonyolultabb összefüggések felismerésére válik alkalmassá, vagy éppen magasabb fokú absztrakció szemléleti alapjait érleli meg. A vizuális művészetek ezzel a funkcióval voltaképp nemcsak az ember alkotta tárgy- és jelenségvilág és a természet használatának, hanem az egész emberi gondolkodásnak a társadalmi bázisát alakító emberi tevékenységi gyakorlat egyik, látszólag szerény, de kétségkívül nélkülözhetetlen tényezőjét képezik. A felhasználásnak ez a módja a *spontán,* öntudatlan és hosszú távon, illetve statisztikai méretben érvényesülő. („Az öt érzék kiképződése az egész eddigi világtörténelemnek munkája.") Megjegyezzük, hogy a vizuális művészetek performanciájának szociális dimenziói még napjainkban is elég korlátozottak, csak meghatározott műveltségi körben létezők.

Kompetencia
A természet, valamint az ember alkotta tárgy- és jelenségvilág praktikus részének használatára való képességek kifejlesztése történelmileg a spontán tapasztalatfelhalmozással és spontán tapasztalatátadással indul, s napjainkig a tudományos és technikai képzés

szervezett és intézményesített, társadalmilag gondosan szabályozott formájáig fejlődik.

Ezzel szemben az ember alkotta tárgy- és jelenségvilág öncélú (nem praktikus, autotelikus) részének, a vizuális művészeteknek a használatára vonatkozó képzésmódok csak részben váltak szervezetté és intézményesítetté: szemben a társadalmilag elsőrendű fontosságúnak ítélt – elsősorban a termelés közvetlen és közvetett körébe tartozó – vagy nagy veszélyeket is rejtő tárgyak és jelenségek csoportjával, a vizuális művészeteket másodrendű fontosságúnak ítéli a társadalom. Részben ezért, részben azonban amiatt is, hogy a vizuális művészeteknek magához a társadalmi létezésmódjához tartozik a spontán – emocionális hatást nélkülözni nem tudó – felhasználás, a használatra való képesség csak részben szervezett és szabályozott: az alakítás és teremtés vonatkozásában (a művészképzés társadalmanként, civilizációs szintenként és hagyományoktól is függően különböző rendszerei). Maga a felhasználás csak minimális és többnyire gyakran változó színvonalú, s általában komoly követelményszint nélküli segítséget kap (a művészeti nevelés, rajzoktatás, művészettörténeti képzés, valamint a műkritika és a különböző közművelődési eszközök rendszerében).

A vizuális művészetek felhasználására való kompetencia kialakításának és alakításának napjainkban megvalósult rendszere nem hagyna semmi (legföljebb teljesen normális korrekciós jellegű) kívánnivalót, ha ezeknek a művészeteknek a szociális funkcióit a humanizációra és a metafizikai értékteremtésre korlátoznánk. Ha azonban tekintetbe vesszük, hogy a vizuális művészetek látásformáló funkciójának fontossága napjainkban már csak a praktikus tárgy- és jelenségvilág szüntelen bővülése és egyre bonyolultabbá válása okán is nő, és a jövőben még jobban nőni fog, akkor mégis fontolóra kell vennünk a vizuális művészeteknek az egész vizuális kultúra tekintetében elhelyezendő és megszervezendő felhasználása szabályzott, szervezett oktatását.

Különös jelentősége van a kompetencia szervezett oktatásának a szocializmus körülményei között. A szocialista társadalom nem csupán a kultúra (s benne a vizuális kultúra, azon belül a vizuális művészetek) kompetenciájának (s remélhetőleg performanciájának) szociális dimenzióit kívánja kitágítani, elvben az egész társadalomra kiterjeszteni, hanem ezzel is az újfajta embertípus kialakítását kívánja szolgálni. A szocialista társadalomnak nem egyszerűen szakképzett munkaerőre van szüksége – mint minden technokrata felfogást érvényesítő hatalomnak –, hanem olyan emberekre, akik nem kizárólag a természet és a praktikus tárgy- és jelenségvilág használatára képesek, hanem ellenőrizni tudják ennek a használatnak a társadalmi irányítását is, vagyis valóban részt kívánnak a hatalom gyakorlásából a szocialista demokratizmus elvei szerint. Ennek azonban éppen az az egyik legfontosabb előfeltétele, hogy ne pusztán szakképzettséggel – a természet és a praktikus tárgy- és jelenségvilág használatára való képességekkel – legyenek ellátva, hanem a szellemi kultúrának – benne a vizuális kultúrának – a használatára való képességekkel is, és – ami elvileg ennek következménye lehet – olyan szellemi képességekkel, áttekintést és ítélőerőt nyújtó szellemi hajlékonysággal, amit csak a kultúra adhat meg, és ami a hatalomban való tényleges részvételhez nélkülözhetetlen.

Kultúra és Közösség, 1980. 6 sz.

DEME TAMÁS

A VIZUÁLIS KULTÚRÁRÓL – KEMÉNYEN

A vizualitás iránti társadalmi érdeklődés érzékelhetően megnőtt mostanában. Lehet, hogy az átalakulóban levő életmód, lehet, hogy a tudományos szemléletek érettsége eredményezte mindezt, de az is elképzelhető, hogy a megváltozó műveltségi tartalmak és formák viselik el mind nehezebben az anakronisztikus látvány-környezetet, a formátlan tárgyakat, a művészeti arisztokratizmus antagonizmusát, iskolarendszerünk, s benne vizuális nevelésünk látás-zavarait, avagy rövidlátását – egyszóval azokat a feszültségeket, melyekkel mindinkább feltöltődött vizuális kultúránk.

A Népművelési Intézet tavaly foglalkozott a kultúra távlati fejlesztésének tervével (TFT)[1], ennek kapcsán magamnak is át kellett tekintenem kutatási területem tapasztalatait, és ugyanakkor készítette Koncz Gábor munkatársam az MTA Vizuális Kultúra-Kutató Munkabizottság számára – a Bizottság által kezdeményezett – *A vizuális kultúra helyzete és fejlesztésének lehetőségei* (VKB)[2] című program feldolgozási javaslatát, rendszerezését.

[1] *A tudományos kutatások eredményéből leszűrhető tapasztalatok a kultúra távlati fejlesztési tervének kidolgozásához.* Összeállította: Andrássy Mária, B. Vörös Gizella, Koncz Gábor, Vitányi Iván. (Népművelési Intézet, 1977.)

[2] *Javaslatok a „Vizuális kultúra helyzete és fejlesztésének lehetőségei" című programhoz.* Kézirat. Összeállította az MTA Vizuális Kultúra-Kutató Munkabizottsága számára: Koncz Gábor.

Saját kutatási tapasztalataim alapján, és utalva az említett két anyagra, megkísérlem felvázolni azokat a legfontosabb tendenciákat, melyek valami módon jellemzik mai vizuális kultúránkat. Szándékom szerint hangsúlyozni szeretném a tipikusnak mondható konfliktusokat, kiemelve a szükséges és lehetséges megoldási szándékokat, alternatívákat.

1. A VIZUÁLIS KULTÚRA KÓRBONCTANI ÁBRÁJA

Közismert a valamennyi betegséget egyetlen ló ábráján bemutató példázat. Szükségszerűen hasonlítani fog ehhez a vizuális kultúráról alkotott képünk, mivel a betegségfajták elkülönítéséhez előbb csoportosítanunk kell a kórfajtákat.

Nyilvánvaló, hogy a kultúra totalitásában, vagy akárcsak a művelődés területén nem a vizualitás a legbetegebb „állat", de az letagadhatatlan, hogy ez a ló – beteg ló . . .

Mielőtt a betegség okait részletesen elemeznénk, vizsgáljuk meg a képletes „egészség" kategóriáit. Esetünkben kezdjük a vizuális kultúra fogalmával.

1.1. A *kultúra* leegyszerűsített megközelítésben nem más, mint az embernek (egyénnek és közösségnek) az objektivációkhoz való viszonya, ide értve az objektivációk létrehozását, használatát, elsajátítását.

Ebben az értelemben vett kultúrafogalmunk magában foglalja „az anyagi kultúrát, az érintkezés kultúráját és a szellemi kultúrát is". (TFT)

A kultúrának van egy szűkebb, közhasználatú jelentése is: „szellemi természetű viszony, mely csak a jelszerű objektivációkra terjed ki". (TFT)

1.2. *Vizualitásnak* a látható világgal kialakított (kommunikációs) viszonyrendszert nevezzük, mely érzékelési és gondolkodási (kognitív) folyamatok egysége.

1.3. *Vizuális kultúra* a fentieknek megfelelően egyrészt azt jelenti (általánosítva), hogy az ember az objektív valóság látványszerű objektivációival kapcsolatot teremt mind fizikailag-fiziológiailag, mind tudatos szemlélet révén, és ezt a kapcsolatot egyéni és közösségi-társadalmi életében hasznosítja.

Szűkebb értelemben, másrészt azt is jelenti, hogy az ember az adott társadalmon belül létrehozza a maga *szemléletmódját, látásmódját, mely műveltségének része* és ennek függvényeként meghatározott *értékítéletet* tartalmaz.

2. AZ ANYAGI OBJEKTIVÁCIÓK VIZUÁLIS SZEMPONTÚ ELEMZÉSE

2.1. Magyarországon az elmúlt harminc évben menynyiségileg megugrott a gépipar, a lakásipar és persze a fogyasztási cikkek gyártása is. Az életszínvonal emelkedését igen jól lehet érzékelni az anyagi objektivációk felhalmozódásában és minőségileg megváltozott használatában. Egy – a korábbitól lényegesen elütő – tárgyi kultúra bővített újratermelésének lehetünk szemtanúi. Ez a tárgyi kultúra nemcsak a mosógép, a hűtőgép, a televízió és a személygépkocsi jelképeiben változott, de az ember formálta tárgyak által humanizált környezet még a megszokott tömeg- és térérzékelési látásmódot is átalakította. Az egyszintes épületegyüttesekhez szokott szemnek most lakótelepek magasságaihoz (és szűkösségéhez) kellett alkalmazkodnia. Az anyagi dolgok világa a mindennapi használati eszközöktől kezdve az ipari munkagépekig igencsak átalakult. A standardizálásnak, a nagyipari sorozattípusoknak szükségességét elfogadta a társadalom a paneles házépítés, a variabútorok, a ruházati konfekció esetében, gyors előállítása és viszonylagos olcsósága miatt, hogy csak a nagyobb példákat említsem. Jogosan mondhatjuk, hogy ez – az ipari forradalom után következő – tudományos-technikai forradalom,

az ember alkalmazkodóképességét jobban igénybe vette és próbára tette, mint bármelyik korábbi – az ember közvetlen környezetére ható – változás (a nagy társadalmi forradalmakat leszámítva).

2.2. Ami a vizuális kultúra kérdéseit illeti az anyagi objektivációk oldaláról, az minden pozitív fejlődés mellett sem jellemezhető derűs színekkel. Egyfajta furcsa félvállas modernizálás, egyoldalú gazdaságossági szemlélet figyelhető meg például ipari üzemeink fejlesztésénél.

Mindinkább tökéletesített gépi berendezések segítik a termelés hatékonyságát a gyárakban, ám az emberi munkaerő hatékonyabbá válását (különösen ha a figyelemkoncentrációt, a megfelelő közérzetet is tényezőnek vesszük) sokkal kevesebb újdonság segíti. A műhelykülsőre tapadt patinás kosz, a vakolatot levetett falak, a monoton szürkeség, a rossz méretű gumicsizmába csavart kapca, a gép balesetveszélyes helyeit jelző értelmes színesség hiánya, az üzemi ebédlő lehangoló sivársága nem segíti a szem, az összközérzet regenerálódását, a pihenést, a rekreációt, inkább csökkenti a hatékonyságot, a figyelmet elálmosítja, a mozdulatot (és a mozdulat irányítóját) eldurvítja. Ily módon a klasszikus-szép marxi megfogalmazás – mely szerint az ember a természetet elemberiesíti, a megváltozott környezet az embert viszont eltárgyiasítja – nagyon is igaz, de az igazságnak a kevésbé rokonszenves arca révén. Hiszen a gép formája, a fal színe, a gépterem áttekinthetősége – melyek nem közvetlenül termelésbefolyásoló tényezők – mind visszahatnak a dolgozóra. Olyan formában, ahogyan őket „elemberiesítették". Ez is vizuális kultúra.

2.3. Érdemes szemügyre venni az említett lakásépítést is, mely kívülről-belülről vizuális kultúrát tükröz. Az adottat, a termelésileg tervezettet az épületkülsőkön, a változtató, egyéni lakáskultúrát az otthonokban.

Fontos szempont a lakások *térelosztása*. Még fontosabb lesz, ha bútort is szeretnénk helyezni a lakásba,

és általában ilyenkor szokott kiderülni, hogy nem tudja az egyik (termelő) kéz, hogy mit cselekszik a másik. . . Megszokott jelenség ugyanis, hogy az új, „korszerű" bútorok nem férnek vagy nem illeszkednek az új, „korszerű" otthonokba. Vagy ha beférnek, akkor az egyéb tárgyak – például a konyhafelszerelés, és a mellé helyezendő mosó- és mosogatóeszközök nem kapnak helyet. Dicséretesen körültekintő volt ezen a téren a pár évvel ezelőtti úgynevezett *„konyhaprogram"*, amelyik pontosan ezeket a paramétereket kísérelte meg egyeztetni a konyhai tevékenységek realitásával és az ipari formatervezés korszerűsítésével.

Ellentmondásos a *gyerekbútorok* kérdése is. Az állam igen nagy ráfordítással dotálja ezeket, és rendkívül olcsón kerülnek a piacra – ha piacra kerülnek –, de legtöbb esetben még a kirakatba kerülés előtt elkelnek (olyan szűk keresztmetszetű a kereskedelmük).

2.4. Felmerül a kérdés, látják-e ugyanezeket a problémákat az illetékesek, a kereskedők, a tervezők, az iparművészek, az építészek? Mint a VKB-anyag feldolgozásából kitűnik, a körkérdésre válaszolók nagy része ismeri a gondokat. Ugyanazokat, ugyanúgy. Íme, néhány példa a válaszokból: – „. . . Az építészet, urbanisztika, tárgyi környezet vizuális kultúrával kapcsolatos összképe rendkívül lehangoló . . . Még a külső formaképzést is beruházó határozza meg . . . Rendkívüli kárt okoz a vizuális kultúrában a kivitelező diktatorikus uralma a tervezővel szemben . . ." (VKB: Vidéki építészmérnök.) Olyan válaszok is adódnak, amelyek szinte elkeseredett hangulatot fogalmaznak meg, miközben az okokat nyomozzák: – „. . . A vizuális kultúra hiányára utaló kispolgári ízlés lassan kívül-belül kúszónövényként lepi be épületeinket, tájainkat, életünket. . . Gátlástalanul alakítják sok millió forint értéket jelentő, komoly társadalmi, anyagi ráfordítás révén létrejött épületeinket, pusztítva használati és esztétikai értéküket. . ." (VKB: Tervező művész.) Nagyon tanulságos a pedagógiai hiányosságokra vagy az ipari és tömegkommunikációs-közművelődési együttműkö-

dés nemlétére utaló néhány vallomás. – „. . . A problémák nem csupán technikai és gazdaságossági okok miatt léteznek, sokkal inkább a vizuális nevelés és vizuális kultúra hiányosságaira vezethetők vissza. . . ” (VKB: Egyetemi tanár.) – „. . . A *Lakáskultúra* című lap. . . megpróbálja befolyásolni a fogyasztót, de nem képes befolyásolni sem a termelőket, sem a kereskedelmet, pedig elsősorban az árukínálat rontja vagy javítja a vizuális kultúrát. . . A bemutatott bútortípusok stb. egy jelentős része a lap megjelenésekor már nem kapható. . . ” – (VKB: Folyóirat-szerkesztőség.) A kiragadott válaszpéldák önmagukért beszélnek. Tekintsük meg azonban azokat az egyéb területeket, melyekről egy ilyen körkérdésben, valamint a szakfolyóiratok illetékes rovataiban nem esik szó (lehet persze, hogy sem ilyen szakfolyóiratok, sem ilyen rovatok nincsenek). Egy ilyen jellegzetes példa az anyagi objektivációk köréből: a játéktárgy.

2.5. *Játékboltjainkban* játékokat árulnak a társadalom utánpótlásának (a szűkítve újratermelt munkaerőnek). A játékok segítségével a gyerekek eszközhasználatot, önkifejezést, jelhasználatot, kommunikációt – avagy egész egyszerűen – modellezhető életet tanulnak. No, nézzük meg, mivel, mint modelleznek a természetből, a társadalomból. Ami a legfeltűnőbb, az a műanyag egyeduralma. Mutatóba található fa, farost, textil. Modell–ember–figura, lakásbelső-modell, állatfigura nincs, illetve van: rózsaszín óriáscicus, citromsárga kutya, nyávogó medve és brillant rose (most ez a „menő” sznobéknál) nyuszi-szörny. És még – szocialista társadalmunk számára éppen nem büszkeségként: – agresszív militáris játékok bájos csoportja, kezdve a kínai játék-géppisztollyal, folytatva a tank-sorozatokkal.

A gyereknek – akinek természetes szükséglete a feszültségek levezetése – az *ilyen* típusú naturalista fegyver-játékokkal is biztosítjuk a fejlődését, az önkifejezését, csak kérdés, hogy milyen irányban. A játékfegyver nem önmagából adódóan veszélyes (lehet,

hogy a szülőre leadott sorozat is eszköz a feloldódásra?), az viszont bizonyos, hogy amikor a vizuális kultúra egyéb formái (pl. a tévé-krimi, a kalandfilm-erőszak) sorozatos *mintát* adnak az agresszióból, akkor a *mintakövetés* kifejező és élethű eszközei veszélyessé válhatnak a játékos pusztítás könnyed gátlástalanságával.

Köztudomású – a pszichológiai vitákból –, hogy a műanyag játékok egyoldalúsága elszegényíti a gyerekek taktilis érzékelő képességét, hiszen a vessző, a háncs, gyékény hajlékonysága, a fa szála, erezete, puhasága, az égetett cserép anyaga, a fém súlya, a parafa könnyűsége olyan tapasztalat a tapintó kéznek, mint az ízlelésnek a különböző főzelékek, húsok, levesek és fűszerek más-más zamata. Mégis, a kínálat évek óta a szokásos ízetlen-szagtalan-színtelen választék. Némi frontáttörést a fiatal népi iparművészek időnkénti kéz alatti kínálata, illetve a legutóbbi Interplayexpo látványos import bemutatója jelentett. A didaktikai játékok mint a vizuális nevelés alapelemei még mindig csak prototípus-példányokként várják a feltámadást – a gyorsan hiánycikké lett, szellemes „bűvös kocká"-tól eltekintve. Ez is vizuális kultúra. Hiánykultúra.

3. A SZOCIÁLIS ÉRINTKEZÉS VIZUÁLIS RENDSZERE

3.1. A társadalomban az anyagi objektivációk nyilvánvalóan nemcsak magánvalóságukkal, immanens tulajdonságaikkal, létük vagy hiányuk jeleivel jellemezhetők, hanem használati és csereértékükkel, alkalmazásuk, közvetítettségük mennyiségi és minőségi mutatóival is. Az előbbi lakáskultúra-példa már érintette ezt a kérdéskört, hiszen az, hogy ki, hogyan és mivel rendezi be otthonát, az nem csupán a tárgyak mineműségétől és összesített listájától függ, hanem az egymásnak való ajánlás mikéntjétől, a presztízs, stílus (életstílus), életmód és társadalmi hovatartozás, föld-

rajzi hely és kereskedelmi (reklám általi) – ráhatás függvénye is egyúttal. A szociális érintkezés vizuális megnyilvánulásai az élet minden területén megfigyelhetők – már azoknak, akik szemüket látásra használják. Az emberek egymás közti érintkezése, üzenetközvetítése, más szóval a kommunikáció többféle jelszerű kifejezése sok esetben összetett jelrendszer által valósul meg. A kifejezés jelrendszereinek csak egyike a vizuális kommunikáció, amely magától értetődően egy sor egyéb jelrendszerrel együtt, komplexen jelentkezik. (Pl. a proxemika a térérzékelésre mint elsősorban vizuális érzékelhető jelenségre vonatkozik stb.)

3.2. Ismét egyszerűsítve a dolgot, maradjunk a mindennapiság szintjén. Városaink, településeink utcaképe nagymértékben jellemzi vizuális kultúránkat. Nemcsak az, hogy a házakat tatarozzák-e vagy sem, hogy a meztelen tűzfalakat befestik-e valamilyen dekoratív színnel vagy sem (hisz ezek – fogjuk rá – anyagi kérdések is lehetnek). De az is jellemzi a látás- és látvány-kultúra fejlettségét, hogy az újonnan elkészült autóutak, autópályák „szigeteit" lebetonozzák-e avagy beültetik fűvel, virággal. Amikor lakótelepeket építenek (jól ismerjük ezt az állapotot), vajon a sitt, a cement, kavics és eltört paneldarab ott díszeleg-e három évig a meszesgödrök és a házak között (kisgyerekes szülők stressz-élményét biztosítva), vagy felépül a park, a játszótér, és megmaradnak a facsemeték. Ismerősek a Balaton-menti és a Duna-parti szabad strandok a szemnek. És a lábaknak ismerősek a szabad strand fűvében kacéran virágzó üvegszilánkok... Mert ez is vizuális, no meg erősen taktilis kultúra, ha az okai a szociális érintkezés egyéb eredőire vezethetők is vissza.

3.3. A vizuális kommunikáció egyik legfontosabb területévé lett a szabad idő eltöltésében a televíziózás. A technikának ez a vívmánya rendkívül népszerű lett, és viszonylag hamar terjedt a közepesnél nagyobb ipari fejlettségű országokban. Ugyanakkor állandó kulturális viták középpontja a közismert szakadék a

műsorok művészi filmnyelve és a közönség szemlélete között. Nyilvánvaló, hogy ez nem sajátosan a vizualitás kérdése (hanem a „rétegspecifikus" nyelvi kódé is), de van a tv-nek (akárcsak a filmnek és fotónak) egy saját képi nyelve és nyelvhasználata is, amelyre nemigen tanítják meg a nézőket. A mozik filmjeinek forgalmazása egy hasonló súlyos gondra utal.

A filmforgalmazás, a filmgyártás, a filmkritika és a mozival elégedetlen közönség egymást okolja ebben az ördögi körben, melyben konstruktív javaslattal szinte egyedül a *szakosodó mozik* és a *társadalmi forgalmazás* programja állt elő. Arról a tényről, hogy menynyire bűnös a dologban a *filmesztétikai képzés* és a filmes nevelés hiánya, egyszer külön kellene szólni. A filmnek – ennek a megkülönböztetett jelentőségű információhordozó és kultúraközvetítő eszköznek – nincs jelenleg méltó helye a közművelődésben és a pedagógiában. Szomorú példa erre az ürességtől kongó vagy rendszerezetlen és elavult filmekkel porosodó filmtárak helyzete, az iskolákban vagy nem létező, vagy évtizede hibás filmvetítők gondja.

3.4. *A kereskedelem szemlélete* nagymértékben hibás abban, hogy a *folklorikus értékeink*-jó része kivándorolt vagy épp most folyik el külföldre, illetve nagy kulturális eróziót okoz az álmagyar, motívumzsúfoló bazártárgyak kiskereskedelmi árusításával, terjesztésével. Azt a szerencsés önismereti pillanatot, amelyben Bartók halála után évtizedekkel a közízlés végre felismerte a folklórkincs értékét (még ha divatként is), megkeseríti az államilag is támogatott „ajándékboltok" fölvirágzó *giccs-kultúrája*. Tanulságos persze a szociológusok véleménye ehelyt, mivel rég bebizonyították, hogy az úgynevezett giccsadó egyáltalán nem szünteti meg a giccset, sőt inkább fölértékeli.

Másutt tárgyalom ugyan a szellemi kultúra részeként a képzőművészeti tárgyakat, de ide kívánkozik ezek értékesítésének lehangoló helyzete. A Képcsarnok Vállalat, a „képcsarnoki festők", az Iparművészeti Vállalattal karöltve segítenek konzerválni a művészeti

arisztokratizmust és a drága monogram kultuszát. Ez pedig nemigen egyeztethető össze a szocialista kereskedelem demokratikus elveivel és a munkásosztály pénztárcájával. Mellesleg képző- és iparművészeti életünk valós eredményeivel sem.

A múzeumok és képtárak a látogatottság hajszolásával önmagában nem tudnak eredményt elérni mindaddig, amíg új közművelődési, animálási módszerek bevezetésével nem tudják bekapcsolni (elsősorban az ifjúságot és a kulturálisan hátrányos rétegeket) az autonóm kultúra minőségi megismerésébe, megértésébe, élvezésébe. Ebben sokat segíthetnének a komplex múzeumi programok, valamint a „kihelyezett", házhoz szállított kiállítások és múzeumi akciók.

3.5. Lássuk, mit szólnak ezekhez a témákhoz a körkérdésre válaszoló vizuális szakemberek.

— „. . . Magyarország egyike azoknak az országoknak, ahol az emberek írása a legrosszabb, legolvashatatlanabb . . . feliratainк nagy része jelkészlet, a méretezés, a ritmus elemi ismerete hiányáról tanúskodik . . ." — (VKB: Egyetemi tanár.)

— „. . . A vizuális lezüllés országos szinten konstatálható . . . Hetvenhétszer kell szájba rágni mindent, amíg végre elhiszik, hogy a tervezett kiállítástól nem fog összeomlani kultúránk . . . A giccs országos szinten egyeduralkodóvá nőtte ki magát. Nincs fórum, ahol ellenpontot lehetne állítani . . ." — (VKB: Iparművész.)

Koncz Gábor a feldolgozásában a következőképpen summázza az összképet: — „A 72 levélből összességében nagyon sötét kép alakul ki a vizuális kultúra helyzetéről, fejlesztési és fejlődési lehetőségeivel kapcsolatban . . . A vizuális kultúra problémáját minden válaszoló társadalmi problémaként kezeli . . . A tervezők, építészek, szervezők, kiállításrendezők a legtöbb esetben elkeseredett hangulatban, indulatos mondatokat fogalmazva hívják fel a figyelmet a vizuális kultúra gazdasági, műszaki, szervezési, beruházási hátterére, összefüggéseire . . . A termelés és művelődés dualisz-

tikus, polarizáló felfogása, szemlélete a vizuális kultúra területén is érzékelhető. Sőt azt mondhatom: itt érzékelhető igazán . . ." (VKB).

3.6. A fentiek ismeretében elmondhatjuk, hogy a szociális érintkezés vizuális kultúrája mind a fejlett színvonal elterjesztése, mind a közvetítés, az „üzenet", a kommunikációs formák minősége terén súlyos problémákat mutat. Ez különösképpen akkor tárulna fel teljes valóságában, ha módunkban lenne részletesebben elemezni a tömegkulturális jelenségeket, a mindennapok érintkezési formáit és tartalmait, a köszönés gesztusaitól kezdve a közösségek adott térben való „proxemikus kódjainak" és arckifejezéseinek jelentésével bezárólag. Erre jelen írásunk terjedelmében és tartalmában nem nyílik lehetőség, mindazonáltal megpróbáltuk a feltűnőbb jelenségekkel szemléltetni feltételezéseinket, állításainkat.

A szociális érintkezés vizuális csatornái – úgy tűnik – nem töltik be feladatukat. Sokszor alkalmatlanok a „hajózásra". E vizuális „csatornák" dugulásainak, szennyeződésének megszüntetése közös társadalmi feladat, mindenoldalú közreműködést igényel. A gyakorlati, operatív megoldások persze ismét csak akkor lehetnek sikeresek, ha megfelelő elvi háttér, elméleti tisztázás áll rendelkezésre a szellemi kultúra terén.

4. A SZELLEMI KULTÚRA VIZUÁLIS TERÜLETEINEK HELYZETE

4.1. A szellemi kultúra témánkat érintő egyik legfontosabb kérdése az alkotás és befogadás viszonya, melynek két elemét egyes kultúraelméletek egymással mereven szembeállították. Ezen elképzelések szerint a szubjektumok passzív befogadás révén sajátítják el a kulturális objektivációkat. Lényeges szemléleti változást jelentettek azok a kutatások, melyek vizsgálni kezdték a kultúrát „tanuló" szubjektum környezetét az elsajátított objektivációnak a gondolati rendszerbe va-

ló illeszkedését, és a különböző szocio-ökonómiai-kulturális feltételek között különbözőképpen viselkedő objektivációk hatását. A titokzatosságától nagyrészt megfosztott új alkotó-alkotás viszonyfogalom abban az új kultúraszemléletben jelentkezett, mely a *„befogadói szubjektum objektivációteremtő aktivitását tételezi"*. (TFT)

4.2. Ez a látszólag magától értetődő elv fontos következményekkel jár a művészet és a kultúrpolitika terén. A művelődési lehetőségek demokratizálódása szükségszerűen veti fel *az autonóm, a folklorikus, a szórakoztató és a generatív-kreatív kulturális tevékenységek* történeti és egyidejű-strukturális elemzésének, az összefüggések újragondolásának követelményét. Kihat az amatőr és a professzionista művészi gyakorlat, az esztétikai érték, a szabadidő alkotótevékenység és az életmód új és több fajtájú, korszerűbb felfogására.

4.3. A szellemi (elsősorban vizuális) kultúra összefüggéseit vizsgáljuk meg példákon keresztül. A munkamegosztás korai, prekapitalista kezdeteitől fogva lassan, de biztosan kialakult a művészi „szakmunkásság" és a művészeti világkép-kifejezés hierarchiája, amely különösen az európai fejlődésben az autonóm művészetek uralkodóvá válásához vezetett. Ennek a hierarchiának a hegemóniája – mint a kulturális fejlődés tartós eredménye – szinte mindmáig háborítatlan maradt. Korunkban lehetünk éppen annak a tanúi, hogy a folklorikus művészetek – a szórakoztatástól részben függetlenül, részben azzal párhuzamosan – fölértékelődtek, reneszánszukat kezdik élni. Természetesen ez a „XX. századi folklór" teljességgel más, mint az ókori vagy középkori.

Közegében, funkciójában változott, alakult. *Közege:* a zárt értékrendszerű faluközösség helyett az urbanizálódott és individualizálódott, rétegződésében és ízlésében kevert társadalom, a folklórt vagy megőrző, vagy újrafelfedező szubjektum világa.

4.4. *Funkciójukban a folklorikus objektivációk* többféle viszonyba rendeződtek.

4.4.1 – *Díszítő, ünnepi reprezentálás.* Az autonóm kultúrától átvett egyoldalúsággal (öncélúsággal) képvisel bizonyos ősi tiszteletadó funkciókat – használati értékek szinte teljes elvesztésével. Ebbe a típusba tartoznak a gyakorlatilag pusztán dekoráció jellegű folklorikus motívumok, melyek a valamikor kulturális teljességből lemorzsolódva és torzulva kerültek a városi (többnyire polgári) kultúra ünnepeire, asztalaira. Gondoljunk a „souvenir-szellem" ajándékbolti, agyondíszített, vitrinszagú vizuális torzszülötteire (hímzés utánzatú szőttescsipke).

4.4.2. – *Az autonóm kultúrával szintézist alkotó,* autentikus szerkezetüket „megszüntetve megőrző" formák. Az autonóm művészet újraalkotott, az általánosból az egyedi különösbe átalakított példái jól megfigyelhetők Picasso, Siqueiros, Wajda, Jancsó, Brăncuşi vizuális alkotásainál (miként más műfajban a klasszikus Bartók, Lorca, Senghor, József Attila, Ailey, Kenzo Tange esetében). Vagy az autonóm képzőművészeti kultúra és a folklorikus használati funkciók egységében a modern lakásokban ivásra-evésre és kiállításra használt népi tányér és bokály, meg a műtárgyként és ágyneműtartóként is szolgáló faragott szökröny stb.

4.4.3 – *A szórakoztató művészet funkcióival párosuló* folklorisztikus játékfunkciók típusa. Itt megint a használati értékében továbbélő formáról van szó. Említhetjük a néptánc táncházi társastáncként való példáját, Vitéz László vásári bábozását, az „alakoskodást", a maszkos felvonulásokat (busózás, betlehemezés, farsang) és persze a szabadidős „barkácsolások" jórészt saját szórakozást szolgáló fél-folklorikus tevékenységeit (szövés, hímzés, faragás, kötés stb.).

4.4.4 – *Mint múlt-kövületek, szakrális formák,* mutatkoznak be az autonóm kultúra önkonzerváló, múzeumi funkcióit átvett folklór-objektivációk. Ez esetben valamely helytörténeti, néprajzi, népművészeti ki-

állítás gondosan rejtett értékeit láthatjuk a korláttal korlátozott, rivaldafényes vitrineken túl. A tárgyak ebben az „érintetlen és mögöttes" állapotban pusztán illusztrációvá merevednek. Mintha használati értékük sohasem lett vona, olyan mozdíthatatlanul dermednek a rokkák és szövőszékek.

4.5. Vizuális kultúránk elemzése kapcsán érdemes részletesebben körülnéznünk e negyedik esetnél, a „múzeumi" példáknál. Nálunk jelenleg hozzáférhető, reprezentáló kiállításai, gyűjteményei vannak az *autonóm képzőművészeti alkotásoknak*. Európai hírű Szépművészeti Múzeumunk mellett képzőművészetünk történetének széles vonulatát bemutató (és azt félig jellemző) Nemzeti Galériával számolhatunk. A Műcsarnok mögött felzárkózó, kortárs művészetet kiállító nagygalériák és az új közművelődési igényt kielégítő kisgaléria-hálózat az ország mind nagyobb részén van jelen. A modern művészet vidéken olyan „otthonokkal" rendelkezik, mint a pécsi Modern Magyar Képtár, vagy a Csontváry- és Vasarely-gyűjtemény. Sok évi „bezárkózottság" után végre megnyithatta kapuit kincsei (egy része) előtt a Néprajzi Múzeum, és van állandó kiállítása a naiv művészetnek, a tájmúzeumoknak, sok kiemelkedő alkotónknak. A szellemi kultúra vizuális területeinek *hiánylistája* mégis a múzeumoknál, kiállításoknál is *igen nagy*. Az amatőrmozgalomnak, a kreatív szabadidős tevékenységeknek nincs rendszeres bemutatkozási lehetőségük, miként a vizuális nevelési módszereknek sincs. (A rendszertelen és rosszul propagált időszakos akciókat nem számítva.) A szórakoztató vizuális kultúrának pedig egyáltalán se fóruma, se kiállítása, sem ellenőrzött forgalmazása nincsen. (Rabló-kereskedelme és zugpiaca van.)

4.6. Elvonatkoztatva most már a múzeumoktól, elgondolkozhatunk a *szórakoztató vizuális kultúra* képén. Az ajándék- és souvenir-boltok kétes szerepét már említettük. Kínálatuk főhelyén a népművészetnek hazudott sorozatgiccs, rézdomborítás-bóvli és meg-

porcelánosított, zománc-bodorított „magas" művészetet utánzó pszeudokerámia szerepel. Giccs van rengeteg: kalandfilmben, lelkizős szerelmesfilmben, a végeláthatatlan képregény-folytatásokban és „Mosoly-albuma" jellegű fényképezésben is. Vannak gicscsessé szakosodott folyóirataink és tévéműsoraink, ünnepi kirakat-dekorációink és szórakozóhelyeink. Vizuális kultúránkban betöltött helyéről nincs reális képünk, sőt igazságos állásfoglalásunk sincs. Magától értetődően a giccset nem lehet rendeletileg eltörölni, hiszen amíg fenntartja egy bizonyos életmód, életstílus, igény, addig és még tovább is prosperál. Mindazonáltal demagóg és hamis vélemények sora visszaél ezzel a ténnyel, oly módon fordítva ki az elvet, hogy mivel igény van rá, kínálni is muszáj. Mert hogy a giccs azé, aki megtermeli – meg azé, aki megveszi, s ki merné e jogot megtagadni . . . Ezzel a magáért beszélő véleménnyel szemben áll ugyanakkor az a másik szélsőség, mellyel az értelmiség, illetve a „kiművelt emberfők" öntudatos kasztja elutasítja, lenézi a giccs-használók gyarlóságát. A megbotránkozás feddő hangjai számonkérik a parasztoktól öregapjuk szemétre dobott szuszékját és a lakás „szent sarkába" ironikus szimbólumként rögzített (tv fölötti) festett giccset. Mitévők is legyünk hát ezzel a gonddal, meddig „védjük", meddig „üldözzük" a giccset?

Célszerű lenne az okoknál – a szellemi-kulturális rétegződésnél kezdeni az elemzést.

4.7. Az átalakulóban levő életmód kitermelte a különböző képzettségű rétegek (a kulturális objektivációk más minéműségi, mennyiségi és minőségi elosztásában részesülők) kulturális értékrendszerének újfajta szembenállásait. A folklorikus objektivációk „göncét" megoldó és eldobó (a hozzátapadt „szegény-szagból" kilépő) ember szemében elértéktelenednek az öregapám-tárgyak, de idegenek maradnak a Jancsó-filmek vagy a Mondrian-képek is. Ugyanakkor megnő a szerepe az értékrendszert közvetítő „járulékos" vagy „átmeneti" műfajoknak, köztük az urbánosodás felé

hunyorító szórakoztató műfajoknak, melyek közt nemcsak a minőségi színvonalat terjeszti a tömegkommunikáció és a divat. A vizuális kultúra ebben a társadalmi fejlődés egyfajta tendenciáját tükrözi: az átalakulóban levő, „közepesen" képzett rétegek a kultúra emeletére vezető „magasföldszintnek" tekintik a szórakoztató kultúrában fölfedezni vélt (hagyományost idéző, egyben polgáriasultnak és modernnek mondott) tartalmakat.

A giccsről ugyanakkor hamar bebizonyítható lenne, hogy egyrészről nem helyettesíthető be a szórakoztatással (amelynek csak egy al- vagy álformája), másrészt – miközben bizonyos szerkezetű világképeknek kellemes kielégülést nyújt – megtévesztő módon átveszi (ellopja vagy eltakarja) a folklorikus és az autonóm-kulturális objektivációk funkcióját, ezzel mintegy kisajátítja magának annak felszínes látszatát, hogy azt adja, amelyet egyébként elfed. A giccs tehát teljesen *szabályszerű, de nem szükségszerű velejárója a társadalmi fejlődésnek.* Okát – a művelődési rétegfeszültséget – meg lehet szüntetni; következményeit – a szellemi táplálkozás egészségtelen formáit és a kulturális érinthetetlenség kasztját – fel lehet számolni, többek között a szellemi kultúra új viszonyainak kialakításával, a „generatív" alkotótevékenységek térnyerésével, az öntevékeny, közösségeken alapuló művelődési formák támogatásával. Ez persze nem azt jelenti, hogy csak a spontán művelődés fejlődik, ellenkezőleg, nagy szükség van a közművelődés (mint állapot és mint folyamat) időszerű és korszerű, humánus befolyásolására, mind a kötetlen, szabadidős művelődés, mind a kötött (mint pl. a köznevelés) művelődés szerkezetének, tartalomközvetítő formáinak megváltoztatásával.

4.8. A fentiek után tekintsünk a konkrét gyakorlat példáiból egyre – az amatőr képzőművészeti mozgalomra mint „a közművelődést aktívan befolyásoló tevékenységre". Tanulságosak azok a tendenciák e mozgalomban, melyek megoldatlanságukkal híven tükrözik kicsiben a vizuális kultúra nagyobb gondjait.

Egyik oldalon megtaláljuk azt az akadémikus, konzervatív művészetszemléletet, amely a sematikus modell- és csendélet-másoláson nem tud túllépni, a másik oldalon (méretében igen korlátozottan ugyan) viszont egyoldalúan formalista, ál-avantgarde hozzáállás hozza létre az egyszeri ötletek stílussá tupírozott fétiseit. Nem nyugodhatunk bele sem a múlt századi „mintarajziskola formájú", szénrajz-, akvarell- és olaj-technikára és döcögő naturalizmusra korlátozódó szakkörök anakronizmusába, sem az „izmusok" előtti művészeti formákat elvető, a hagyományoktól mereven elforduló modernkedő szemléleti beszűkültségbe. Hasznos lenne azokat a kialakulóban levő kísérleti alkotóközösségeket támogatni, amelyek egy szintetizáló szemléletben integrálják mind a folklorikus hagyományt, mind a kultúrtörténeti stílusokat és természetesen az építő avantgardizmus elemeit, szerkezeteit is. Jelenleg sajnálatosan jellemző a szakemberek hiánya és az irányítás ziláltsága. A szakkörvezetői tiszteletdíj még mindig alacsony. A jobb körök által kinevelt tehetségek csaknem mind a hivatásos képzőművészeti pálya felé sóvárognak, mivel az amatőr tevékenységben nem találnak perspektívát, továbblépési lehetőséget. Az amatőr–hivatásos feszültség megoldatlan pontja a vizuális kultúrának más vonatkozásban is. Az *autodidakták* kiállítási, információszerzési, értékesítési, érintkezési lehetősége igen korlátozott vagy nem létezik. Ugyanakkor a képzett alkotók nagy része – például a rajztanár-festők – szintén amatőrnek számítanak, ennek a kategóriának megfelelő minden hátrány „élvezésével". (Művészeti Alap-tagság hiánya, kiállítási, eladási lehetetlenség.) Bár nem örvendetes, de érthető tény a pedagógiai pályáról való elvándorlásuk, „elprofisodásuk". Visszatérve a képzőművészeti szakkörökre, az csak növeli a problémát, hogy sok „haladó" fokúnak mondott szakkör minimálisra redukálja taglétszámát, indokolatlan felvételi korlátozással, elit-szemlélettel él.

4.9. Szintén az amatőr tevékenységekhez sorolják a

szabadidős barkácsolások nagy részét. Hihetetlenül elhanyagolt terület ez. (Túl sok szerv foglalkozik vele formálisan, igazán azonban senki sem gazda.) A megnőtt szabad időben, a gyes és a szabad szombatok következtében a háziasszonyok nagy többsége foglalkozik kézimunkával, kötéssel, horgolással, subázással. Hajdan még esztétikus kézimunkafajtákban, az anyagváltozás, a motívumkeveredés miatt – és legfőképp a szakértői támogatás hiánya következtében – a giccs és a dilettantizmus uralkodott el. Szakkönyvek, hiteles forrásmunkák, népszerűsítő kiadványok ma is hiánycikkek a szükséglet ellenére. Mindezek mellett másodrangú, de nem elhanyagolható a kiállítások, fórumok problémája, és az, hogy a fonalválasztékból, vászonfélékből éppen a hagyományos, folklorikus színek, anyagfajták hiányoznak. A szakértői kritika nem léte eredményezi azokat a lehetetlen formájú és színű kerítéseket is, melyeket szabad idejükben barkácsolnak össze mellesleg tehetséges, fémhez és technikához értő szorgalmas munkások, nyugdíjasok.

5. A PEDAGÓGIA ÉS A VIZUÁLIS NEVELÉS MINT OK ÉS OKOZAT

5.1. A vizuális kultúra absztrakt és konkrét példáival kíséreltem meg fölvázolni a helyzetképet. A fejlődés, illetve a pangás okaként közvetlenül nem neveztem meg eddig vizuális nevelésünket, mégis ennek a kérdése az egész anyagon búvópatakként végigvonul. Természetes, hogy a társadalmi egész bonyolult hatásmechanizmusában a vizuális nevelés csak egy a hatótényezők közül, mindazonáltal a generációk vizuális műveltségének újratermelését tekintve jelentős részterületről van szó. Előrebocsátom, hogy e részterületet iskolarendszerünk egyik legmostohábban kezelt, jórészt műveletlenül hagyott földjének tartom. Amiért kérdésének megválaszolásához a pedagógia nagyobb egy-

ségére kell vetnünk egy pillantást, ennek súlyos gondjaiból érthető meg ugyanis a vizuális nevelés állapota.

5.2. Az MSZMP által hozott 1972-es Oktatáspolitikai Határozat az elkötelezett, minden oldalúan *megtervezett korszerűsítés* mellett szállt síkra. Ennek következményeképpen a hazai közoktatási rendszer akut konfliktusainak megoldására fontos kezdeményezések történtek. A reformok előkészítésére tudományos-szakmai bizottságok alakultak, rendezték a pedagógusok bérét, új iskolák, óvodák épültek stb.

Mégis, a pedagógiai fejlődés, a szerkezeti változás továbbra is súlyos ellentmondásokkal, félig kész intézkedésekkel, koordinálatlan részmegoldásokkal, lelassult megvalósításokkal jellemezhető.

5.3. Meglevő lehetőségek vannak kihasználatlanul (pl. a vizualitást érintő oktatástechnikai eszközök, vetítőgépek, melyeket nem használnak), elvileg helyes határozatok, ajánlások végrehajthatatlanok személyi feltételek hiányában. Mint feltűnő hiányosság megemlíthető például az 1978-ra tervezett „átmeneti" pedagógiai reform előkészítése, ahol a tervezet társadalmi vitáját sok helyen teljesen felszínesen tartották vagy megkerülték, a szakmai bírálatoknak pedig minimális következményei lettek, sőt több megokolt vétójavaslatot illetékesek a szakmai elismerés hangjaként fordítottak.

5.4. Az iskola korszerűsítésének egyik legnagyobb akadálya ma is az a múlt századi porosz örökség, melynek az *ismeretcentrikus oktató-iskolát* köszönhetjük. A tantárgyak szerkezete laza *halmaz* jellegű, történetileg szervetlen, tudományosan rendszerezetlen. *Sok tantárgynak a léte is korlátozott vagy hiányzik.* Az úgynevezett „koncentráció" elve külsődleges megoldást hozott létre az elvi-gyakorlati *integráció* helyett. Az ismeretanyag és az átadási módszerek elavultak. A tananyag megközelítési módja többnyire metafizikus szemléletű, a konfliktusokat megoldó, problémaelemző, dialektikus módszerek kisebbségben vannak. Még mindig túltengenek a „színész–közönség"-viszonyra

emlékeztető frontális foglalkozások (a rögzített padokkal). Az iskolák építészeti szerkezete egyébként is messze elmaradt a jelen igényei (és ami fontosabb: lehetőségei) mögött. Az újonnan épített iskolák tervezésénél triviális hiányosságok vannak, például nem számolnak a lakótelepek demográfiai változásával, ezért az új létesítmények már megnyitáskor is szűkösek, zsúfoltak. Az épületbelsők vizuális képe lehangolóan sivár, kevés a „fórum" vagy „agóra" jellegű funkcionális közösségi tér, a szellőzés megoldatlan. Feltűnően kevés (a könnyen üzemeltethető, olcsó műanyagszerkezetek ismeretében) az iskolai uszoda. Az iskolák világítási viszonyai nem kielégítőek, a társalgó és a szabadpolcos könyvtár sok helyen még mindig luxusnak tűnik. Egyszóval az iskolarendszernek mint kulturális „nagyüzemnek" a közgazdasági, építészeti, kereskedelmi tervezése megoldatlan, szervezetlen.

5.5. Ami a pedagógiai rendszer szubjektumait illeti – a tanárképzés gondjai újratermelik a tudományos és politikai magatartásbeli hiányosságokat a mindenkori pályakezdőknél. A beszűkült szaktárgyi egyoldalúság még mindig dominál a szintetikus műveltség helyett. A (sokszor kispolgári) világkép szürkesége a módszerek és a nyelvi kód differenciálatlanságában is megnyilvánul. Az iskolákról tudjuk, hogy értékelés helyett inkább elutasítják a gyermeki kreativitást, ezzel szemben preferálva a konformista „jó" tanuló típusát. Mivel a pedagógusok esetében szintén a konformista ideáltípust értékelik, nem nehéz megérteni, miért mennek el a pályáról a személyiségükkel is ható, „gyerekpárti" tanáregyéniségek. Előállt egy olyan helyzet, melyben a pedagógusok egy igen tehetséges rétege – feltételekkel nem rendelkezhetvén – kivonult az iskolarendszerből. Távozásukat „szökésnek" nyilvánították, és az irányítási szemlélet változtatása, esetleges új, friss erők megtartása helyett a legtöbb iskola ráállt a képesítés nélküliek alkalmazására. Így aztán az iskolai feszültségek „kumulálódnak", nemcsak a gyerek lesz kiszolgáltatott, hanem a pedagógus is, aki állását tekintve a kö-

zépkori jobbágyságra emlékeztető helyhez kototottségre van kárhoztatva a jelenlegi pályázati rendszer alapján (Most nem a kezdők – egyébként helyes és szükséges – pályairányításáról van szó, hanem a munkában levők iskola-cseréjéről) Mindehhez hozzájárul az elpályázókkal szemben alkalmazott igazgatói „nyomás" A pedagógus-továbbképzéseknek nincs műhely-jellege (mitől lenne?), formálisan működnek, ilyen a szulőkkel való kapcsolatteremtés is Visszajelzés-láncolat (részint a család és a gyerekek, részint a felettes szervek felé) igazából nem alakult ki a szakfelugyeleti rendszer megcsontosodása, a statisztikabűvolet, az információszegénység és a tanári leterheltség miatt

5 6 *A tanulók tarsadalmi érvényesulését* tobb szociológiai vizsgálat elemezte és megállapította, hogy a hátrányos helyzetű gyerekek egyéni „mobilitása" létezik ugyan, de csoportos mobilitásról nem beszélhetunk, vagyis még mindig inkább „akinek van, annak adatik" *A hátrányos társadalmi helyzetet* (melyet értelmetlen „iskolaugyként" kezelni) *felszámolni rovid úton nem lehet, befolyásolására viszont lehetséges és szukséges osztonozni az iskolát is Az intelligencia* fejlesztésében kevésbé talál (a hátrányos helyzetűeket segítő) eszkoztárat a jelenlegi pedagógia, tobbek kozott *a nyelvi kód* értelmiségi kidolgozottsága és a konformista *világkép kontraszelekciós jellege* miatt Sokat tud segiteni azonban éppen *a kreativitás* a gyermeki személyiség feloldásában, hiszen itt az aktív részvétel és *a kifejezés, a szituációs játék* áthidalhatja a szocializációs-nyelvi akadályokat Minderre megvannak a lehetőségei azoknak az új, neveléskozpontú, képességfejlesztő iskoláknak, melyekben a kísérleti próbálkozások most folynak A kreatív képességfejlesztés, a látásmód-alakítás, a tárgyformálás természetesen *a vizuális nevelésben is kozponti fontosságú* kell hogy legyen

5 7 Vizuális nevelésunk korlátairól annyit is elég lenne mondanunk, hogy még mindig nincsen Mármint vizuális nevelés Helyette van a jelenlegi és a most kovetkező tanterv rajztanitása A módszertan, a

tananyag, a technika-szegénység hiányosságainak *ismertetése helyett* ismerkedjunk meg inkább a legkiáltóbb „fehér foltokkal" vagy – látásról lévén szó – vakfoltokkal A mozgókép korszakának is nevezett jelenkorban még mindig nem foglalkozunk a film-olvasás jelrendszerével, jelentéstanával A filmesztétikai képzésunk meghalt, díszsírhelyén még nem nőtt fű Mitől is lenne élő, ha rendszerszerűen a tanárképzésben sem foglalkoznak vele, miként a fotóművészettel sem Ami a képzőművészeti kifejezés történeti stílusait illeti, most egy szerkezet nélküli úgynevezett „műalkotások elemzése" című rész-stúdium létezik, amelyik bizonyos szűk keresztmetszetekben, egyoldalú kronológiával olyan képet ad a művészetről, mintha a reneszánsz perspektíva lenne a kifejezési konvenciók meghaladhatatlan csúcsa Természetesen hiányzik belőle a folklór rendszere, és még csak említést sem kap a vizuális szórakoztatás A gyerekek, akik sokszorosan többször látnak televíziós adást, mint ahányszor az autonóm alkotásokkal találkoznak, nem térhetnek vissza a tegnap látott tv-műsorhoz, amely vizuálisan igencsak hatott rájuk A „diákonkormányzat" mai szintjén az is elképzelhetetlen, hogy a tanulók esetleg szóvá tegyék az iskolai tantermek látványát, esetleg maguk is átalakítsák az iskola képi környezetét Miként a *Film az oktatásban* című, 1977 májusában Kecskeméten rendezett konferencia is megállapította, hazánkban az iskolák közel 40%-a rendelkezik csak mozgófilm-vetítővel, ezeknek is viszont 50%-a használhatatlan Arról, hogy a létező és működő hányad hányszor és mit vetít, arról csak szubjektív képünk van – elég sötét Az oktatófilmek legnagyobb része minden kétséget kizáróan avitt, korszerűtlen A gyerekeket viszont évente többször elviszik kötelező mozi-vetítésekre, amely vetítéseknek sem előzménye, sem utóelemzése nincsen (a filmválasztás esetlegessége és a keveredő korosztályok miatti hangzavar az érthetőséget és az egész értelmét is megkérdőjelezi)

Hosszú évtizedek után, félmegoldásként az általá-

nos iskola első, második és harmadik osztályában is lesz 78-tól „rajzóra". Persze csak heti egyszer 45 percben. (Ugyanakkor a felszerelés elő- és visszatétele kb. 20–25 perc . . .) Gimnáziumban a jelenlegi elsős szabadkézi rajz és a negyedikes műalkotáselemzés között nincs semmi. A szakmunkásképzők és szakközépiskolák a vizuális nevelés szempontjából (miként a társadalomtudományi oktatásban) teljesen hátrányban vannak, „képzésről" szinte nem is beszélhetünk.

Az általános iskolában meglevő képzésben pedig egyoldalúan „kétdimenziós" nevelés folyik. A fehér hollóként említhető plasztikai foglalkozások és az elemző tér-építés hiánya következtében válik általánossá az a vélemény, melyet mind a felsőoktatásban (pl. a Műszaki Egyetemen), mind a gyárak géptermeiben hallani: „kérem, ez a gyerek nem lát a térben . . .".

Tanulságos a betűírás esete is. Az egyik fenti idézetünkben már jeleztük egy tanár véleményét a hazai kézírás jellegéről. Az iskolai rajztanítás előrajzolt, „csak redisz tollal" kihúzható kötelező lapjait irtózva „letudja" a tanár is, a tanuló is a jelenlegi tanterv iránti szolgai alázatból, fegyelemből. Az még elképzelhetetlen, hogy tipográfiai játékokat lehessen csinálni az órákon, montázs, kollázs segítségével, változó technikákkal „képverset" írjanak a diákok, vagy összevessék az ikonok és a középkori itáliai táblaképek, Majakovszkij Roszta-ablakai, Eluard versei, Kassák, Moholy-Nagy plakátjainak elemzését a betűírással. Apropos plakát! Ez a műfaj – melynek az információ terjesztésén kívül szórakoztató és autonóm művészeti funkciója is van, leginkább a „fogászati hónap" obligát sémáival (harapófogós zápfog és alma) képviselteti magát a kampányszerű rajzi feladatok között. Saját gyermekplakátokat csak vidám, felszabadult kísérleti műhelyfoglalkozásokon láttam, a plakátok véletlen iskolai feltűnését általában esztétikai dörgedelmek és tanári falróllevételek szokták követni.

Az iskola falánál maradva, nézzünk széjjel egyszer a falakon lógó képek és hirdetmények környékén. Én

csak kivételszerűen láttam olyan iskolát, ahol a képek ne az *átlag-szemmagasság fölött* lettek volna kiakasztva. Azt viszont sok helyütt láttam, ahogy a kisdiákok kicsavart fejjel, nyakkal próbálták az első időben megtekinteni a vizuális kultúra falra tett remekeit. Persze csak az első időben. Később felhagynak a próbálkozással. A mindenkori iskolaigazgatóságok indoklása: nem lehet kérem lejjebb rakni, összepiszkolnák . . . (Még szerencse, hogy az elrettentő házirendek is az olvashatatlanság magasában pompáznak.)

És van egy olyan vélemény is, mely szerint a vizuális nevelés (mint az esztétikai nevelésnek egy része) azon is lemérhető, milyen az iskolai vagy a nyilvános illemhelyek állapota. Hasonló mértékegység a lakótelepi parkok négyzetméterére jutó szemét mennyisége, a vasúti ülőhelyek állapota, az üzemek és hivatalok belső-külső képe, a felépített lakások emberi léptékű belakható tere, avagy a humánus-kiegyensúlyozott és az agresszív-gyűlölködő mimikájú arcok egymáshoz viszonyított aránya . . .

5.8. Végezetül (remélve, hogy sikerült valamennyire elfogadható diagnózist adni) megkíséreljük a vizuális kultúra „beteg lova" számára javallható, felelősséggel vállalt gyógyszereket listába szedni. Szükség van a területen hatékonyan működő társadalmi szervek létére, melyek illetékességük és felelősségük erejével tudják kialakítani az elméleti és gyakorlati befolyásolást, együttműködve a korszerűsítés tervezésére és kivitelezésére alkalmas intézményekkel. (Több működő intézmény mellett ilyen szervnek tűnik az MTA Vizuális Kultúra-Kutató Bizottsága, mely épp most készíti jelentését a vizuális kultúra helyzetéről.)

— Célszerű volna a tudomány, a művészet és a mindennapi élet szférájában az említett kulturális objektivációk és viszonyrendszerek érték-hierarchiáját *elemezni,* ennek megfelelően a rendelkezésre álló anyagi és szellemi befektetéseket a mind demokratikusabb és korszerűbb kulturálódásnak megfelelően átrendezni.

— A kereskedelemben a használati tárgyak, a műal-

kotások és a szórakoztatóeszközök forgalmazásában *érvényesíteni* kell a gazdaságossági szempontoknak nem alárendelt esztétikai (egyben etikai) és szociálpolitikai szempontokat.

– *A közművelődés terén szükséges az amatőrizmus-profizmus feszültségeit feloldani* egy magasabb szinten irányított és korszerű módszereket alkalmazó alkotótevékenység támogatásával. Az amatőr és az autodidakta kategóriának a minőségi munka révén való „felértékelésével".

– *A termelés és művelődés* „dualisztikus ellentétének" megszüntetése a termelőüzemek, középületek, lakóházak fokozottabb mértékű „társadalmi kezelésével" (és az ezt segítő feltételek biztosításával) is lehetséges. A különböző szakmák és szakértők (pszichológusok, orvosok, tervezők, szakmunkások) bevonásával a vizualitás területén is meg lehet kezdeni azt, ami a színdinamikai tervezés kapcsán több gyárban megvalósult, ahol a gépek, munkaruhák, falak színét a termelési-emberi funkcióknak megfelelően alakították át.

– *A vizuális kultúra megismertetéséhez* a jó minőségű olcsó bútorok, reprodukciók, kölcsönözhető műalkotások forgalmazásával, kiállítások, fotó- és filmklubok népszerűsítésével lehetne hozzájárulni.

– *A film forgalmazásának* megjavításához felül kellene vizsgálni a filmtárak készletét és propagandáját, a vetítés tárgyi és személyi feltételeit, ki kellene alakítani a mozik jobb műsorpolitikáját (a vásárlástól kezdve a közönségszervezésig), a vetíthető archív filmek nagyobb körét és a filmkultúra helyzetének megújítását ígérő „társadalmi forgalmazás" rendszerét is.

– Külön hangsúlyt kell kapnia *a gyermekek részére gyártott vizuális kulturális termékek* ellenőrzésének és irányításának. (Kereskedelmi forgalomba vonva a népművészeti és a vizuális didaktikai játékokat is.) Szükséges volna a szabadidős kézműves tevékenység, a barkácsolás korszerűbb támogatása, értékesítése.

– *A kritikai fórum* a gyermek-kultúra területén is

szükséges, ahol foglalkozni kellene a gyerekfilmek, diák, könyvillusztrációk, kiállítások, játékok és egyéb vizuális kulturális termékek értékelésével és ajánlásával.

– *A lakberendezés és a lakáskultúra* területén az iparművészet és a bútoripar, a képzőművészeti és sajtó-reklám újfajta egysége jelentene előrelépést. Szükséges ehhez a házi tárgyformáló, asztalos, barkácsoló és díszítő eszközök választékának, hozzáférhetőségének a megteremtése, és persze az érintett vállalatok együttműködése, valamint a végeredmény kritikai fórumának lehetősége.

– *A múzeumok és képtárak* a kiállítások belső „életre lehelésével" (komplex rendezvények, vetítések, poszter- és reprodukcióvásárok), valamint a kiállítások „kihelyezésével" és jobb propagandájával érhetnének el eredményt.

– *A pedagógiai és a vizuális nevelés* terén mindenekelőtt hadd említsem meg, hogy az MTA és az OM tudományos bizottságai által összeállított, *Az MTA állásfoglalásai és ajánlásai a távlati műveltség tartalmára és az iskolai nevelőtevékenység fejlesztésére. 1973–1976* című könyv koncepcióját, korszerűsítési törekvéseit jelenleg nagyon aktuálisnak és szükségszerűen megvalósíthatónak tartom. (Érdekes, hogy miközben a mai iskolarendszer túl merésznek tartja, többen már most a továbbfejlesztését kérik. Magam egyetértek a továbbfejlesztéssel, megjegyezve, hogy bár az eddigi javaslatok megvalósításánál tartanánk . . .) Tehát, addig is:

– A társadalom irányában nyitott intézmény legyen az iskola, szolgáljon egyben modellként a szocialista társadalmi együttélés megvalósításához, legyen demokratikus.

– Az iskolarendszernek a társadalmi esélyegyenlőség pozitív befolyásolása irányába kell hatnia. Történjenek intézkedések a települési és képzési különbségekből eredő *művelődési hátrány enyhítésére.*

– Meg kell változtatni *az iskola vezetésének* struk-

túráját, tovább kell perspektivikusan javítani a pedagógusok *anyagi helyzetét* és lehetővé kell tenni *védettségüket* a túlterheléssel, a szakmai felhígulással, a helyhez kötöttséggel szemben.

– Az oktató iskola helyett a nevelő iskola *modelljét* kell megvalósítani, ahol a tanítás és a tanulás egyetlen egységes folyamat, és létrejöhet *a tanári és a tanulói együttes munka közössége.*

– Ehhez a szükséges tárgyi feltételeket meg kell teremteni. Új módon kell tervezni *az új funkciókat ellátó iskolákat,* hogy érvényesülhessen *a pedagógiai komplexitás elve* és a közművelődési intézményekkel való kapcsolatteremtés.

– Az iskola fejlessze és értékelje *a kreatív képességeket* – ez különösen vonatkozik a vizualitással kapcsolatos önkifejezésre és önmegvalósításra, környezetalakításra –, emellett adjon korszerűsödő ismeretrendszert.

– A nevelési tevékenységet közgazdasági, pszichológiai-ideológiai és esztétikai-etikai szempontok szerint is *tervezni kell,* a pedagógiai szakmai tervezést kiegészítve. Meg kell újítani a jelenlegi tantárgyi és tantervi struktúrát és a nevelői módszereket.

– *A tanárképzés és a továbbképzés* számára legyen kötelezettség a vizuális kultúra adott korszerű ismerete – és mindezeknek az adott társadalmi valósággal való aktív, élő kapcsolattartása.

Mindezek az elméleti elemzés után összegyűjtött „gyógyszerjavaslatok" akkor lesznek működőképesek, ha a társadalmi tudat érettsége a maga igényeiként és követelményeiként kezeli ezeket az evidenciákat, és kellő mennyiségű társadalmi cselekvés lendíti át a lehet-ből a legyen-be. A felhalmozódott feladatkomplexum csak fokozatosan végezhető el. A jelen idejű összkép leírását történelmi elemzés követheti, majd a tudományos kutatás rendszereződése mellett a mindennapi gyakorlat operatív tevékenységei következhetnek. A változtatás lehetőségei nem minden időben

és nem minden szinten adottak. A megváltoztatásra, a korszerűsítésre való inspirációról lemondani azonban súlyos hiba lenne. A vizuális kultúrá újabb szintű „humanizálása" szükségszerűség, melyet felismertünk. A befolyásolás – miközben közérdekeket véd, épít – személyes érdekeket sérthet is, amitől sokan félnek, tartanak. A szocialista kultúra képes bebizonyítani, hogy azoknak is érdeke hosszú távon a progresszió, akik most rövid távú érdekeltségeiket védik a változtatással szemben. Jelenleg mindenesetre a tényfeltárás, az információcsere, a kutatómunka időszakában vagyunk. Reméljük, nem haszontalanul.

Kultúra és Közösség, 1978. 1–2. sz.

VINKLER GYÖRGY

A KÉPZŐMŰVÉSZET FUNKCIÓVÁLTOZÁSA

Számos jel mutat arra, hogy a képzőművészet korábban betöltött szerepét ma más művészeti ágak veszik át – gondolok itt elsősorban a fényképezésre és a filmre. A derűlátóbbak többsége sem vél más kiutat a festészet számára, mint hogy feloldódjék az alkalmazott grafikában, vagy többé-kevésbé alárendelje magát az építészetnek. A közvélemény a képzőművészet agóniájáról beszél, míg mások – kevesek – kiteljesedést emlegetnek. Feltehető, hogy a vélemények eltérését a képzőművészettel szemben támasztott igények különbözősége okozza. Szeretnék ebben az írásban néhány gondolatot felvázolni, hogy tisztábban lássuk: vajon a funkcióváltozás temetést jelent-e, vagy vannak a képzőművészetnek olyan feladatai, amelyeket belátható időn belül semmiféle más tevékenység nem oldhat meg, melyek éppen ezért meg kell hogy őrizzék a képzőművészetnek a kultúra egészében elfoglalt helyét.

A KULTÚRA SZEREPE

Megkerülve azt a problémát, hogy mely tevékenységek, ismeretek vagy dolgok sorolhatók a kultúra fogalomkörébe, egy biológiai párhuzammal közelítjük meg e kérdést. (A hasonlatot a szemléletesség kedvéért választottuk; nem állítjuk, hogy a biológiai és a társadalmi struktúra között kauzális kapcsolat áll fenn.) Az élő szervezetek minden sejtje tartalmaz egy bonyolult fehérjemolekulát. Ezt a vegyületet a szakemberek

DNS-nek, dezoxiribonukleinsavnak nevezik. Ennek az oriásmolekulának a felépítése határozza meg a sejt osztódásakor keletkező új „egyed" tulajdonságait. (Ilyen elemekből állnak az ember örökletes tulajdonságait hordozó, fejlődésének menetét szabályozó kromoszómák is.) Ha a társadalomban végbemenő szüntelen újratermelési folyamatot úgy tekintjük, mint ennek a biológiai „újratermelésnek" a megfelelőjét, akkor a társadalomban a kód szerepét a kultúra tölti be. A kultúra tartalmazza mindazokat a kliséket, melyek szerint a társadalom percről percre, óráról órára, nemzedékről nemzedékre létrehozza önmagát – a termelőerők, a termelési viszonyok körében. Sőt a kultúra magában hordja önnön újratermelésének programját is. Ahogyan az ember szerveinek meghosszabbításaként létrehozza munkaeszközeit, körülvette magát egy úgynevezett második természettel; ahogyan felhalmozta a biológiai úton már nem örökölhető ismeretek tömegét, úgy létrehozta azt az általunk kultúrának nevezett jelenségcsoportot is, mely ezeket átörökíti. Olyan rendszerről van szó, mely egy folyamatot tart fenn, és a rendszer adott egységének szerepe szempontjából közömbös, hogy anyagi vagy szellemi formát öltött-e magára, tehát hogy az anyagi vagy a szellemi kultúrához szokás-e sorolni.

A képzőművészet szerepét sem korlátozhatjuk annak a folyamatnak egy szakaszára, mely az alkotót érő hatásoktól azok anyagi megfogalmazásán át a szemlélőig vezet. Nem elég, ha egyszerűen úgy tesszük fel a kérdést: hatnak-e a már létrejött művek? A mű csupán egy állomása ennek a láncolatnak; és már ez a puszta tény, hogy művek jönnek létre, azt mutatja, hogy szerepük van – legalábbis az alkotó számára.

Nem lehet egy mondatban válaszolni a kérdésre, hogy a képzőművészet ebben a mindent felölelő önreprodukcióban milyen szerepet tölt be. Anélkül, hogy teljességre törekednénk, megkíséreljük kimutatni, hogy hatása többrétű: vannak olyan funkciók, melyek állandónak mutatkoznak, míg mások a történelem változásait követik.

MŰVÉSZET ÉS TERMÉSZET

Ahhoz, hogy az ember szükségletei szerint alakíthassa a természetet, meg kell ismernie annak belső törvényeit. A megismerés egyik fontos mozzanata, hogy az emberi gondolkodás különféle, a természet vélt összefüggéseinek megfelelő modelleket szerkeszt, hogy ezek segítségével előre láthassa a várható eseményeket, és idejében beavatkozhasson azok menetébe. Ezek a modellek soha nem a természet egészét tükrözik. Használhatóságuk kulcsa, hogy segítségükkel a jelenségeket határozott szempontok szerint csoportosíthatjuk, vizsgálhatjuk. A természetre valamilyen sémát helyezünk el, és a káoszban értelmes összefüggések körvonalai rajzolódnak ki. A séma *a priori* volta azonban viszonylagos, mert maga is felhalmozódó tapasztalatokra épülve jött létre, és azok szerint módosul. Semmiképp sem szabad az ábrázolási séma, a stílus létezését annak tudatos ismeretével azonosítanunk, hiszen maga a tudatosság feltételezi a fogalmi gondolkodás adott szintjét, ami szintén egy hasonló, de meglehetősen elvont séma, melyet nála primitívebbek előznek meg.

E sémák – korábbi szóhasználatunkkal: modellek – egyik csoportját alkotják tehát e vizuális ábrázolási rendszernek.

A képzőművészet történetének meglehetősen kései szakaszában, a századfordulót követő években figyeltek fel a kutatók a gyermekek rajzaira és ezzel egyidőben a primitív népek művészetére. Hogy miért éppen akkor, annak történelmi okait Németh Lajos elemzi *A művészet sorsfordulóján* című kötetében. Bennünket most az érdekel, milyen szerepet töltenek be a gyermekrajzok az egyén, a primitív népek alkotásai pedig a társadalom gyermekkorában.

Tudjuk, hogy a gyermekrajz pontosan tükrözi a gyermek szellemi fejlettségét; az ábrázolás módja elárulja a világról szerzett ismereteinek színvonalát. Feltehető, hogy a rajzolás nemcsak tehetetlenül tükrözi az

ismereteket, hanem mint tevékenység maga ad formát azoknak, nélküle a látható világ összefüggései fel sem tárulnának előttünk. A gyermek azáltal tanul, hogy rajzol. Erre mutat, hogy az ábrázolási rendszerek fejlődésének szigorú logikája van, mind a gyermekrajzoknál, mind az ősművészetben. A fejlődés fázisai soha nem cserélődnek fel, s az sem igen fordul elő, hogy egy kimaradna közülük. S ami még szembeötlőbb: az „egyedfejlődés" és a „fajfejlődés" között határozott párhuzamosság mutatható ki. Csak néhány példa: az ősművészetben, a gyermekrajzoknál, sőt a ma élő primitív népek művészetében egyaránt előfordul, hogy az egymáshoz tartozó tárgyakat „szétszórva", elkülönítve ábrázolják. Ezt a lélektan juxtapozíciónak nevezi. Nem ritka az sem, hogy az ábrázolás több szempontú; ugyanazon a képen az egyes tárgyak, alakok más-más nézetből láthatók. De találkozhatunk az átláthatóság (a pszichológia nyelvén: transzparencia) jelenségével is: a tárgy takarásban levő részét is megrajzolják – a gyermekek egy bizonyos életkorban, a primitívek és az őskor művészei a társadalom fejlődésének adott fokán. (Amikor átláthatóságról beszélünk, nem szabad azt hinnünk, hogy a rajz készítője a dolgokat úgy képzeli el, mintha valamilyen átlátszó anyagból lennének. Csupán arról van szó, hogy nem azt rajzolja, amit lát, hanem amit tud; ha tudja, hogy a lovasnak a ló túlsó oldalán is van egy lába, akkor magától értetődő módon oda fogja rajzolni.) Úgy vélem – bizonyítékok híján ugyan –, hogy ez a fejlődés nem öncélú, nem szakítható ki a szellemi fejlődés egész folyamatából, hanem alapul szolgál a nála elvontabb modellek kialakulásához. Ha lemondanánk arról, hogy a gyermekek rajzoljanak, nemcsak a látható világ megértésének lehetőségétől s a vizuális kifejezés eszközeitől fosztanánk meg őket, hanem veszélyeztetnénk a szellemi fejlődésük egész menetét.

Miért indulunk ki éppen a gyermekrajzokból és a primitív művészetből, amikor ezek helyzete – a képzőművészet egészén belül – legalábbis periférikus? Ha a

vizuális ábrázolási rendszereket a nyelvhez hasonló jelrendszernek tekintjük, akkor fel kell figyelnünk egy furcsa munkamegosztásra: vannak művészek, akik a maguk vizuális eszközeivel formába öntik műveiket, és az emberek nagy többsége – kirekesztve ebből az alkotómunkából – nem tesz mást, mint „leolvassa" a műben megjelenő tartalmat. Groteszk hasonlattal élve, olyan megosztottság ez, mintha az emberek egy része csak beszélni tanulna meg, a többség pedig csak hallgatná őket, és meg sem tudna szólalni. Ez a hasonlat e helyzet képtelen voltára utal. Ismert tény, ha valaki egy sérülés következtében elveszti beszélőképességét, elveszíti szókincse jelentős részét is, megérteni sem tudja azokat a szavakat, melyeket használni nem képes, s ez a folyamat gondolkodásának beszűküléséhez vezet. Ugyanúgy, ahogy egy irodalmi mű megértésének elengedhetetlen feltétele, hogy eszközét, a nyelvet az olvasó vagy hallgató maga is használni tudja, a képzőművészet alkotásainak megértéséhez is szükséges, hogy nyelvén a mű szemlélője is ki tudja fejezni magát. Ami nem jelenti azt, hogy esztétikai szempontból ugyanolyan értékű művet kellene létrehoznia – József Attila megértéséhez sem kell okvetlenül költőnek lenni –, csupán a nyelv aktív ismeretét jelöltük meg mint alapvető feltételt.

Ez a szakadék, ami az alkotókat a közönségtől elválasztja, nem az emberi képesség szintjén jön létre: éppen a gyermekek rajzai bizonyítják, hogy a vizuális kifejezés készsége az emberi pszichikum természetes vonása, és a szakemberek állítása szerint kibontakozása a nevelés, a külső körülmények hatására reked meg a tizennegyedik életév körül. A diszkontinuitás tehát csak látszólagos: a képzőművészet fejlődése az ősművészetet, a primitíveket és a gyermekrajzokat egyaránt jellemző ideografikus ábrázolástól a különböző korstílusokon át a XX. század művészetéig egységes, megbonthatatlan folyamatot alkot, s ha az a mód, ahogyan szerepét betölti, változik is, ha közben funkciója gazdagodik vagy éppen szegényedik is, egy meghatáro-

zott feladatot mindig betölt: a kor ismereteinek szintjén tükrözi a látható világ belső törvényeit. A kezdetleges formák jelentik a fejlődés kiindulópontját s egyben alapját is. A gyermekrajzok funkciójában a képzőművészet egészének egyik funkcióját ismerhetjük fel.

MŰVÉSZET ÉS VILÁGNÉZET

A mű valóban puszta természetábrázolás? Más szóval: a rendszer, melyben elemeit egységbe fogja, csak a természet törvényeivel analóg-e? Wölfflin úgy fogalmaz, hogy ez a feltételezés benne rejlik állításaiban: „A barokknak természetesen szilárd meggyőződése volt, hogy ő bukkant rá az igazságra, és a reneszánsz csak előkészítésül szolgált ehhez, a történész azonban másképp ítéli meg a dolgot. A természet nemcsak egyféleképpen interpretálható. S így történhetett meg, hogy a barokk formulát éppen a természetelvűség nevében szorítja ki a XVIII. század végének művészete..."[1] Ha a műalkotást tekintjük egésznek, s ezen belül vizsgáljuk az egyes részek viszonyát, kapcsolatait törvényeit, valóban azt látjuk, hogy benne – mint egészben – a természet törvényei tükröződnek. Abban is igaza van a szerzőnek, hogy a rendszer, melynek segítségével a művész megszerkeszti a természet modelljét, sokféle lehet. A modell egy meghatározott irányból közelít a kimeríthetetlenül gazdag valóság felé, ezért a teljes igazság csak a modellek, az analógiák végtelen sokaságában tárul fel. De önkörén belül e modellek mindegyike igaz lehet: „a látott világ mindig más és más formákban kristályosodik ki a szem számára. Minden ilyen újonnan kikristályosodott formarendben a világ lényegének új aspektusa nyilatkozik meg" – írja Wölfflin.[2]

Ha viszont arra a kérdésre keresünk választ, hogy

[1] *Wolfflin:* Művészettörténeti alapfogalmak. Budapest 1969.
[2] Id. mű, 233. old.

egy-egy kor miért választja éppen ezt vagy azt a szemléletet, tovább kell bővítenunk vizsgálódásunk korét A műalkotást úgy kell tekintenunk, mint egy nagyobb egész részét, mely magában foglalja a művész és a tárgy, valamint a műalkotás és a néző kozotti viszonyt E kettőnek szukségképp egybe kell esnie, hiszen a mű szándéka szerint is ugyanazt a viszonyt idézi fel a néző és a mű kozott, mely a művész és a tárgy kozott feszul (enélkul értelmét veszítené a művész munkája) Rovidebben úgy fogalmazhatnánk, hogy ez a rendszer nem a természet belső osszefuggéseit fejezi ki, hanem a szemlélőnek a világhoz való viszonyát Ugyanis éppen ez az, ami a történelem során változik – nem pedig a természet

Ez a kérdés – tudniillik az, hogy mi okozza a szemléleti formák változásait – számos szerzőt foglalkoztatott Fent idézett művének zárófejezetében Wolfflin is felveti a problémát, de nem jut el ennek kielégítő megválaszolásáig Elismeri, hogy a kulonféle szemléleti formák csak lehetőségként vannak jelen, és „ hogy megvalósulnak-e, és hogy miképpen valósulnak meg, az már a kulső korulményektől fugg" [3] Alapgondolata tehát dialektikus az általa vizsgált immanens fejlődés mellett jelentőséget tulajdonít a fejlődés kulső rugóinak is, nem fogad el egy kényszerű, szimplifikáló választást Világnézetének korlátai viszont megakadályozzák a „kulső korulmények" kovetkezetes analízisében, válasza történetietlen, a déli és északi népek lelki alkatának kulonbozőségében látja a szemléletváltozás fő okát – s igy már a változás sem igazi fejlődés tobbé, hanem a déli reneszánsz és az északi barokk orok váltakozása

Fulep Lajos *Művészet és világnézet* című tanulmányában ugyanebből a kiindulópontból toretlen dialektikával jut el a történetileg is igazolható álláspontig „A formán belul minden érthető, osszefugg, teljes és világos – de maga az egész forma, hogy egyáltalán van,

[3] Uo 231 old

nem érthető."[4] És a válasz: „. . . a művészi forma mindenkor világnézeten keresztül való »kifejlődés«. A világnézet formává lényegül."[5]

Ezen a ponton kell visszakanyarodnunk eredeti gondolatmenetünkhöz: hogyan, milyen mechanizmuson keresztül hatja át a világnézet az egymással kölcsönösen összefüggő formaelemeket, a forma önmagában zárt rendszerét? Fülep Lajos ezt a kérdést nyitva hagyja, csak arra utal, hogy a világnézet hatása teljes, a forma egyetlen eleme sem független tőle. Nem ad választ arra, hogy ez egy „láncreakció" következménye-e, ahol a forma elemei közvetítik egymás felé a hatást, vagy minden elemet közvetlenül gyúrnak át a világnézet változásai. Feltételezve és megengedve, hogy mindkét út járható, haladjunk tovább az előbb vázolt hipotézis gondolatmenetének fonalán. A szemlélőnek a világhoz való viszonyát a világnézettel azonosítani – bár ez utóbbi a viszony tudatosságát is feltételezi – kézenfekvő gondolat. Mégis ez a fogalmat elemeire bontó interpretáció vezethet el bennünket azon látási sémák megtalálásához, melyekben ez a viszony közvetlenül kifejeződik.

Amikor Wölfflin kidolgozta a sík és a mélység kategóriáit, a tér érzékeltetésére szolgáló eszközök, a perspektivikus ábrázolás kifejlődését magától értetődő folyamatnak tekintette, és nem kereste e fejlődés okát. A barokk és a reneszánsz elhatárolásához – ha a művek immanens törvényeit keressük – valóban nem kellett ezzel foglalkoznia. Ha viszont a művet nem önmagában szemléljük, hanem mint a tárgy és a művész viszonyának hordozóját, akkor a térbeli viszonyok kérdése fontossá válik. Ebből a szempontból a középkor művészetét nem tekinthetjük a reneszánsz kezdetleges változatának. Míg a reneszánsz mű geometriai pontossággal jelöli a szemlélő helyét abban a térben, melyben az ábrázolt tárgy megjelenik, a középkori mű-

[4] *Fülep Lajos*: Magyar művészet. Budapest 1971. 237. old.
[5] U. mű, 264. old.

vészetben a szemlélőnek a tárgyhoz való térbeli viszonya meghatározatlan. (A szemlélő jelentheti a művészt is, aki az esetünkben imaginárius tárgyat szemléli, de jelentheti a nézőt is, aki a tárgy képét szemléli.)

Miért mondhatott le a középkori festő a térbeli viszony érzékeltetéséről? A válasz kézenfekvőnek látszik: nem mondott le róla, de nem ismerte azokat az eszközöket, melyekkel a három dimenzióban megjelenő világ a fal, a tábla vagy a vászon síkján érzékeltethető – azaz nem ismerte a perspektivikus ábrázolás szabályait. De Wölfflin arra figyelmeztet, hogy: „A művészettörténetírás hibája, hogy olyan meggondolatlanul bánik a természetutánzás ködös fogalmával, mintha csak valamiféle egyértelmű folyamat fokozatos tökéletesedéséről volna szó . . . Az anyagi, imitatív tényezők mégúgy különbözzenek is, a döntő eltérést az okozza, hogy a szemlélet itt és ott más-más »optikai« szkémán alapszik, s hogy ez a szkéma sokkal mélyebben gyökeredzik, mint a puszta természetutánzás fejlődésének problémájában."[6] Ezért félrevezető, ha azokat a jelentős eltéréseket, melyeket a természeti tárgyak és a középkori művek között felfedezünk, az eszközök kezdetlegességének tudjuk be. Érdekes ebből a szempontból elemezni Pogány Frigyes alábbi megállapítását: „A szimbólum csak jelzi a tartalmat, a jelképes ábrázolás csak konvencionálisan utaló."[7] Vajon miért tartjuk kevésnek, ha a szimbólum jelzi a tartalmat, és a jelképes ábrázolás konvencionálisan utaló? A választ az idézet következő mondatából olvashatjuk ki: „Az ábrázolás tökéletessége, a tartalom teljes, finom, árnyalataiban is maradéktalan kifejezése ebben a művészetben általában még nem tapasztalható."[8] Úgy tűnik, a szerző itt akaratlanul egy későbbi korstílus szemszögéből ítél, s ezért van elmarasztaló íze az ité-

[6] *Wölfflin:* Id. mű, 36. old.

[7] *Pogány Frigyes:* Szobrászat és festészet az építőművészetben. Budapest 1965. 163. old.

[8] Id. mű, 163. old.

letnek. Pedig valószínű, hogy a középkori művész célja eleve más volt, mint a természet utánzása, s ezért kellett más eszközöket igénybe vennie. Ha a térbeli viszonyokat nem mint a tér síkbeli érzékeltetésének problémáját, hanem mint az építészet és a társművészetek kapcsolatának kérdését vizsgáljuk, a szerző maga mutat rá, hogy a középkorban milyen csekély jelentőséget tulajdonítottak a néző és a mű térbeli viszonyának. „Közel emberi méretű szobrokat a tornyokon is elhelyeztek, még akkor is, ha azok lentről, a természetes nézőpontból már alig láthatók... Mindez azonban a középkori szemlélet számára nem jelentett döntő ellentmondást. Hiszen a világ differenciálódásának, részletezettségének sem a láthatóság szab határt. A természet szabad szemmel nem érzékelhető részletei is a formák gazdag birodalmát rejtik. A görög templom csak addig bontotta, oldotta a formákat, ameddig ezt a feloldást a szem a főnézetből is követni tudta. Ezen túl a görögök már nem alkalmaztak további részletezést. A középkorban viszont nem volt lényeges, hogy a hivő, a mű rendkívül szuggesztív hatásában elmerülve, minden részletet tisztán érzékeljen. Hisz a végtelen világ is számos vonatkozásban felfoghatatlan, megközelíthetetlen volt számára. A katedrális pedig, mint tudjuk, a kozmoszt tükrözte. Maga a létezés és a jelenlét ténye volt a fontos, nem is annyira ezeknek a dolgoknak a közvetlen látása, észlelése, reális megismerése."[9] Ha az embernek módja van megnézni közelről azokat a szobrokat, melyeket egy katedrális homlokzatáról vagy tornyáról emeltek le, valóban megdöbbentő, hogy hatásuk így mennyivel jobban érvényesül. (Antelami szobrait, melyek eredetileg a párma dóm homlokzatát díszítették, magam is láthattam a baptisztériumban, kiállítási helyükön.) A két megfigyelést, melyek egyike a középkori falfestészetre, másika pedig a szobrászat és építészet együttesére vonatkozik, Pogány Frigyes eltérő okokkal magyarázza. Ha

[9] Uo. 194. old.

figyelmen kívül hagyjuk a gótikus katedrális kozmikus értelmezését – anélkül, hogy igazságát kétségbe vonnánk –, és a hangsúlyt arra helyezzük, mekkora fontosságot tulajdonít a művek puszta létezésének a középkori ember, akkor világossá válik a két jelenség közötti szoros kapcsolat. Arról van szó ugyanis, hogy ez a jelenlét mindkét esetben szimbolikus jelentőséggel bír. Sőt nem pusztán a kép vagy a szobor jelenlétéről van szó; a hivő számára, amint ezt nem egy középkori vagy annál későbbi legenda bizonyítja, a mű jelenléte egyet jelent az ábrázolt tárgy, pontosabban: a mitikus alak jelenlétével. Ebből következik, hogy a műnek nem egy természeti modellt kellett követnie, hanem azt a belső képet, mely a hivők közösségével azonosulni tudó művész pszichéjében az ördögről, az istenről, egy szentről, a keresztény mitológia szörnyeiről és angyalairól kialakult. Ez nem más, mint hasonlósági mágia: a belső kép és az ábrázolás hasonlósága folytán a hivő úgy érezte, hogy közvetlen kapcsolatba kerülhet ezekkel az ilyenformán inkarnálódott lényekkel. A középkori művészet és a primitív művészet hasonlósága nem eszközeik kezdetlegességében van, hanem abban, hogy a tárgyukat nem optikai jelenségként ragadják meg, hanem mint a fantázia, az emlék, a látvány – a látott valóság – ősi, differenciálatlan egységét. Ezt az élményt vetítik ki a kép síkjára vagy a plasztika három dimenziójába.

Míg a klasszikus művészetekben (tekintsük akár a görög, akár a reneszánsz művészetet) a képzelet vagy az emlékezés csak olyan mértékben alakíthatja a mű formáját, hogy azt még egyértelműen a környezetünkben előforduló dolgok világába sorolhassuk, tehát hogy a fantázia világa csak jelezve legyen, hogy azt csak a természeti formák kombinációiból és torzulásaiból olvassuk ki – a primitíveknél és a középkori művészetben a szubjektum legalábbis egyenrangú az objektív világgal, sőt ami a formákat illeti, azt mondhatjuk, itt a természeti forma az, ami csak jelezve, utalásként szerepel a mű megformálásában,

alárendelve egy nála erősebb alakító tényezőnek: a belső világnak.

Ez az ábrázolási rendszer, mely nem jelöli ki a művész és a tárgy térbeli viszonyát, nem adva támpontot a nézőnek sem, a saját céljai szerint meglehetősen pontos. A transzcendens lényeket nem helyezhették el az érzéki dolgokéval azonos koordináták közé. Hiszen ez esetben maga a tárgy sem a tudatunktól független objektív valóság része, hanem olyan imaginárius tárgy, amit a tudat teremt magának. A műben az a viszony ölt anyagi formát, mely az alkotót saját pszichikumához fűzi, s az a célja, hogy hatására a néző ugyanúgy forduljon önmaga felé: a képben vagy a szoborban saját pszichikumának teremtményeit ismerje fel. Ezért a hatás akkor teljes, ha ez a kétféle belső kapcsolat a mű közvetítésével ekvivalenssé lesz, s hogy azzá váljék, arról a korábbi idézetben említett konvenciók és szimbólumok rendszere gondoskodik.

Utolsó érvként említsük meg: a középkor művészeti alkotásaiban nem találunk egységes léptéket. Minden figura mérete szakrális jelentőségével arányos. A reneszánsz művészetben ez már elképzelhetetlen; ott, ha léptéket vált a művész, a különböző léptékű részeket architektonikus kerettel választja el egymástól. Így tette ezt Michelangelo is a Capella Sistina mennyezetfreskóján.

Közismert, milyen gyökeres világnézeti változást hozott a reneszánsz humanizmus. Mintha az egész vallásos gondolkodásmód egy csapásra elveszítette volna vezető szerepét, hogy egy ember központú filozófia váltsa fel. A képzőművészet ezzel szemben csak egy majd két évszázados, fokozatos fejlődés eredményeképpen érlelte ki új eszköztárát. Ez az eltolódás azt látszik igazolni, hogy az új világnézet és az új stílus között nincs közvetlen kapcsolat, párhuzamosan haladnak belső fejlődésük kijelölt útján. Anélkül, hogy részleteiben is felvázolnánk a világnézet megváltozásának menetét, igazolandó, hogy a fordulat nem egyik napról a másikra következett be, hanem csak megtorpanások

és előrelendülések hosszú során végighaladva, hogy csak utólag állíthatunk vízválasztót az idealizmus és a materializmus, a teizmus és az ateizmus közé, anélkül, hogy egy utalásnál behatóbban foglalkoznánk e két fejlődési folyamatnak, a világnézet és a művészet újjászületésének közös, a termelési mód szférájában keresendő gyökereivel, tehát anélkül, hogy a változás dialektikáját teljességében feltárnánk, arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a már kialakult világnézet is csak mint a belső fejlődés útját megszabó tényező hat a művészetre; nem menti fel az alól a fáradságos úttörő munka alól a művészeket, melynek segítségével meglelhetik az új tartalomnak megfelelő, azt kifejezni és hordozni képes ábrázolási rendszert. Az a puszta tény, hogy a perspektivikus ábrázolás megfelelő formájának kialakításáig hosszú és rögös utat kellett végigjárni a kora reneszánsz mestereknek, nem zárja ki tételünk helyességét – mely szerint a perspektivikus ábrázolás közvetlen kapcsolatban áll a reneszánsz emberközpontúságával, individualizmusával.

Említettük, hogy a reneszánsz festmény geometriai pontossággal jelöli ki a szemlélő helyét abban a térben, amelyben az ábrázolt tárgy megjelenik. Ez annyit jelent, hogy a művész jelzi önmagának a tárgyhoz képest elfoglalt helyét, azaz úgy vetíti elénk, ahogyan azt ő maga, az objektív világgal szemben álló egyén látta. A mű nézőpontja nemcsak emberi, hanem minden esetben individuális. Az alkotó úgy véli, akkor ad a tárgyról az igazságnak megfelelő képet, ha az egyetlen szemszögből, a maga egyéni szemszögéből ábrázolja, figyelmen kívül hagyva minden más lehetséges nézőpontot. (Ez a szó szoros értelmében véve természetes, mert a perspektivikus ábrázolás megegyezik azzal a képpel, amit az emberi szem ad a világról. Az érzéki tapasztalat egybeesik az értelmi megismeréssel.) De nem ez az egyedül létező igazság, mint ahogyan első pillanatra tűnik; gondoljunk csak a XX. század képzőművészetének több szempontú ábrázolásaira. Ha érvényességi köre korlátozott is, pontosan kifejezi a re-

neszánsz individualizmusát, azt a szemléletet, mely az embert mint egyént állítja szembe a világgal, és nem mint kollektív lényt. A reneszánsz demokráciája csakúgy, mint példaképe, a görög, nem a társadalmi csoportok egyenlőségét jelentette, hanem a hatalmon levő csoport egyes tagjainak egyenlőségét. A reneszánsz ember, amennyiben elég szerencsés volt, hogy ne az alávetettekhez tartozzon, érezhette, hogy céljait egyedül, a közösség sorsától függetlenül kell elérnie, és hogy a céloknak saját képességein kívül semmi sem szab határt.

Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmak* című művében kimutatta, hogy a reneszánsz műveknek az a sajátsága, mely szerint a mű egyetlen nézőpontból érvényesül a legteljesebben, a szobrászatra és az építészetre is jellemző. Értelmetlenség lenne azt mondani, hogy ebben a formában a festményekre is érvényes, hiszen azok síkban jelennek meg, és szükségképp csak egyetlen irányból szemlélhetők. Ezzel szemben, ha ezt az egynézetűséget úgy fogjuk fel, mint a tárgy és a művész térbeli viszonyát, mely a mű és a néző viszonyaként ismétlődik meg, akkor észre kell vennünk, hogy a perspektivikus ábrázolás és a szobrok, épületek fő nézetre komponált volta ugyanazt az individuális szemléletet tükrözi. Az egyetlen különbség, hogy míg a szobrász és az építész reális térben komponál, és azt éri el, hogy a művét néző ember testi valóságában foglalja el azt a helyet, amit a mű mint egyedül lehetséges nézőpontot sugall, a festmény előtt álló ember csak odaképzeli magát arra a pontra, ahonnan a művész a tárgyat szemügyre vette, hiszen a tárgy reális terére is csak következtetni tud az előtte kibontakozó kétdimenziós vetületből. Élménye tehát ambivalens: anélkül, hogy kiszakadna ebből a reális térből, melyben a mű nézésekor jelen van, önkéntelenül és szükségképp odaképzeli magát abba a másik térbe is, melynek valós volta felől nem lehetnek kétségei, hiszen úgy van ábrázolva, hogy ha ott lenne jelen, ő is ugyanúgy látná a tárgyat. Ez a perspektivikus ábrázolás evilágiságára

mutat ha a mű tárgyát a képzelet szulte is, úgy jelenik meg, hogy reális léte hihető legyen, hogy zokkenőmentesen beilleszkedjék a tudatunktól fuggetlen, objektív valóság jelenségei kozé, hogy az egyén empirikus tapasztalataival semmiképp se kerüljon ellentmondásba Ez az ábrázolási séma kizár minden érzékfeletti, megismerhetetlen létezőt Földi valóságként ábrázolja a hit teremtményeit is – gondoljunk Michelangelo gigászi alakjaira, prófétáira és isteneire lenyűgező nagyságuk emberfeletti, de sohasem embertelen Mondanivalóját az emberi test formái hordozzák, kifejezőeszkoze az anatómia, de ennek logikáját soha nem tori meg

A barokk szemléletet a legnagyobb átutőerővel az építészet és a társművészetek egyuttese fejezi ki Az építészet reális terét a festészet illuzionisztikus, látszólagos terekkel egészíti ki és nyitja meg a magasan lebegő, festett mennybolt felé Ez a gondolat a reneszánsz mesterektől idegen volt „Az architektúra erőteljesen kirajzolódó vázrendszerébe kényszerített festményeken viszonylag szabadabban érvényesulhetett a képies hatás, a festett távlatok illúziója A festők azonban legtobbszor ennek ellenére sem torekedtek megtévesztő hatásokra Ha elődeikhez képest jobban ki is fejlesztették a képi teret, az valójában csak a festett kép tere kívánt maradni, a festő nem keresett kapcsolatot az építészet reális terével" – irja Pogány Frigyes [10] A két stílus kozotti kulonbséget úgy is megfogalmazhatjuk mig a reneszánsz művész arra torekedett, hogy a kép síkján a háromdimenziós világ adott vetuletét kibontakoztatva, tárgyának objektivitását hangsúlyozza, addig a barokk mester a látszólagos térnek és a szemlélő reális terének osszekapcsolásával azt igyekezett elérni, hogy ez a reális tér is illuzórikussá váljék Az építészet folytatásaként megjelenített világ ugyanis hangsúlyozottan transzcendentális volt

Ezzel felborult az az ekvivalencia, ami mindaddig

[10] Uo 403 old

fennállt a művész és a tárgy, valamint a mű és a szemlélő viszonya között. A barokk festő, amikor látszólagos világát konstruálja, a szemlélő „félrevezetését" tűzi ki célul. Maga is tisztában van azzal, hogy a világ, amit ábrázol, sem nem objektív valóság, sem nem a szubjektum anyagi megtestesülése, hanem a hatás érdekében mesterségesen létrehozott konstrukció. A nézőt bekebelező látvány e motívumok hierarchikus rendjén át egy mindent uraló transzcendentális pólus felé sodor, ami visszamenőleg igazolni látszik a részek egymás alá, illetve fölé rendelt viszonyát.

Ez az ábrázolási rendszer az ellenreformáció analógiája: a világi hatalom a vallásban keres igazolást; el akarja hitetni istent, a túlvilágot, az összes szenteket – anélkül, hogy ő maga hinne azokban; a látszatot használja fel fenyegetett uralmának megóvása érdekében. Az abszolutizmus irányítja az egyházat, miközben azt akarja elhitetni, hogy az irányítás, a legfőbb hatalom egyedül istené, s ő csupán annak földi helytartója.

A lehetőségeinek szélső határáig fejlesztett perspektivikus ábrázolás végül éppen az ellenkezőjét érte el annak, ami eredeti célja volt: az objektív valóság érzékeltetéséből annak tagadásába csapott át.

A barokk és az ellenreformáció, az abszolutizmus összefüggése természetesen nem mutatható ki e kor minden művészénél. Rembrandt is barokk mester, mégsem mondhatjuk rá, hogy az abszolutizmushoz bármi köze lett volna – a holland polgárság elsőként rázta le a spanyol uralkodó igáját. A világnézet bonyolult, dialektikus kapcsolatban áll a stílussal, s ezen belül egészen ellentmondó tézisek is bizonyíthatók. Ezek az ellentmondások azonban a kor ellentmondásait is tükrözik.

Az objektív valóság dimenzióinak meghódítása az impresszionizmussal zárul. A tér három dimenziója után a festészet képessé lett arra, hogy a negyediket, az időt is rávetítse a mű két dimenziójára. Az impresszionista kép szemlélője már nemcsak azt olvashatja le a vászonról, hogy a művész a tárgyat honnan, milyen

irányból nézte, hanem azt is, hogy mely időpontban rögzítette a látványt. A tárgy azon tulajdonságai, melyek változatlannak mondhatók (lokálszín, forma), háttérbe szorulnak a változóak mögött (reflexek, valőrök). Ezt sokan úgy értelmezik, hogy a valósággal szemben előnyben részesítette a látszatot, az illúziót. „Az impresszionizmus azonban, ha szubjektivizmusa miatt szembekerült is a görög-reneszánsz tradíció egyik kardinális elvével, ugyanakkor logikus következménye és egyúttal lezárása is volt az európai fejlődés más, nem kevésbé fontos összetevőjének, a valóság illuzionisztikus ábrázolásának" – írja Németh Lajos.[11] Kérdés, vajon a görög-reneszánsz tradíció milyen mértékig független azoktól a korstílusoktól, melyeket illuzionisztikusnak nevezünk. Ha arra a kontinuitásra gondolunk – mert ez így, ellentmondásos voltában kontinuitás –, mely a barokkot a reneszánsszal összefűzi, úgy tűnik, hogy a fejlődés összetevői nem egymással párhuzamosan fejtik ki hatásukat, hogy hol egyikük, hol másikuk, hol a realizmus, hol az illuzionizmus kerekedjen a másik fölé, hanem olyanformán, hogy egymásutániságuk egymásból fakadást jelentsen, ellentmondásuk pedig a fejlődés önmaga ellentétébe átcsapó folyamatának belső ellentmondásossága legyen. Ebben az értelemben, közvetve, az impresszionizmus e reneszánsz záróakkordja is. Azon is érdemes elgondolkozni, hogy valóban a látszatot, az illúziót ragadja-e meg az impresszionizmus? Hiszen az optikai kép, amit az impresszionista festő megragad, realitás. Hegel azt mondja: „Az igazi azonosság: az azonosság és a nem azonosság azonossága."[12] Azaz: a dolgok változandósága éppen olyan lényeges vonás, mint állandóságuk. Nyilvánvaló, hogy ezt a változandóságot, melyen nem csak a mechanikai mozgás értendő, ha-

[11] *Németh Lajos:* A művészet sorsfordulója. Budapest 1970. 226. old.

[12] *Hegel:* Esztétikai előadások. I. köt. Budapest 1952. 11–12. old.

nem a mozgás valamennyi vizuálisan érzékelhető formája, tehát a világítás, a színek változása is, olyan műben, melynek időbeli kiterjedése nincs, csak úgy érzékeltetheti a művész, ha az intervallum végtelenül rövid, mindössze egyetlen pillanat. Ez a zenoni ellentmondás nem kisebb, mint a harmadik dimenzió síkbeli érzékeltetése. Ugyanúgy, ahogy a reneszánsz a mélység illúziója érdekében lemondott a tárgy azon részeinek ábrázolásáról, melyek a választott, egyetlen nézőpontból nem láthatók, az impresszionizmus is kénytelen volt lemondani arról, hogy a kiválasztott pillanatot megelőző, illetve követő állapotokról informáljon. Ez pedig világnézeti szempontból nem közömbös kérdés: arról van szó, hogy ez a festészet az objektív valóság megismerésére törekedett-e, vagy pedig arra, hogy azt – a barokkhoz hasonlóan – egy látszatvilággal helyettesítse. Figyelembe kell vennünk, hogy az, amit szubjektivizmusnak nevezünk, ebben az esetben nem önkényességet jelent, mert a festő azt az optikai képet, melyet tárgya az adott pillanatban nyújt, a lehető legnagyobb tárgyilagossággal rögzíti a vásznon – legalábbis elvileg.

Cézanne azt mondta Manet-ról, hogy „Manet csak egy szem. De micsoda szem!" Az előbb tárgyalt értékelés helyett, mely a dolgok állandó és változó vonásainak vitatható szétválasztására és rangsorolására épül, „vádolják" az esztéták az impresszionizmust szubjektivizmussal is. Cézanne fogalmazását a filozófia nyelvére fordítva, ez azt jelenti, hogy nem a tudatunktól független objektív valóságot, hanem érzeteinket jeleníti meg a festő. Ezzel pedig Berkeley szenzualizmusa felé sodródik. Fordítsuk visszájára a kérdést: azzal, hogy Berkeley azt mondja, csak az érzeteinket ismerhetjük meg, egyet jelent-e, ha azt állítjuk: a tudat képes megismerni érzeteinket? Nyilvánvaló, hogy nem, hiszen az érzetek viszonylagos objektivitása – viszonylagos, mert a gondolkodás képes őket önmagától megkülönböztetve vizsgálni, noha a szubjektumhoz tartoznak –, tehát az objektivitás nem jelenti min-

den más, megismerhető objektum létezésének tagadását.

Tegyük fel egészen nyíltan a kérdést: vajon a minden ízében hanyatló polgársághoz kötődő akademizmus volt-e a szubjektívabb, vagy a vele ellentétben álló impresszionizmus? Míg az akadémikusok egy hamis apoteózis megteremtésén fáradoztak, az impresszionisták a látás valóságos törvényeit kutatták, törekvésük a világ megismerhetőségébe vetett hitre épült. Nem véletlen, hogy a polgári ízlés ezt a festészetet visszautasította, mint ahogy az sem véletlen, hogy éppen Zola vette védelmébe az impresszionistákat. Mindenképpen ahhoz a szellemi áramlathoz tartoztak, mely a valóság megismerését tűzte ki célul – szembefordulva a hatalmon levő osztály érdekeivel.

A stílus belső ellentmondásai nem a mögötte álló világnézetből, hanem az egész addigi festészet ellentmondásosságából fakadtak. Abból, hogy a síkban kettőnél több dimenziót érzékeltetni csak kompromisszumok árán lehetett. A technika fejlődése levette ezt a terhet a képzőművészet válláról a fényképezés, a film feltalálásával.

„Az illuzionisztikus eszközök tudatos elvetése a két dimenzióra redukált síkszerű ábrázoláshoz, tehát a klasszikus perspektíva lényegének, a mélytér-illúziónak az elvesztéséhez vezetett. Ezzel pedig a képépítés és stíluskeresés egészen új módja vált lehetővé. A posztimpresszionizmusban érvényét vesztették tehát a klasszikus perspektíva mindkét összetevőjének, a vonal- és levegőtávlatnak az ábrázolási konvenciói, ezzel pedig lezárult a »természethűségnek« az illuzionista fikciókra alapított értelmezése is."[13] Az ábrázolás ismét elszakad a jelenségek világának négy dimenziójától (a tér három dimenziója mellett figyelembe kell vennünk az időt is), és csakúgy, mint a primitíveknél vagy a középkorban, belső mintát követ. Ez a belső minta azonban nem az empirikus tapasztalatoknak, a

[13] *Németh Lajos:* Id. mű, 235. old.

képzeletnek és az emlékezésnek ősi, eredeti és felbonthatatlan egysége, mely a mágikus alkotásokban materializálódik, hanem az anyagi világ vagy a pszichikum valós törvényeinek vizuális megfogalmazása Hadd utaljunk itt arra a rokonságra, amit Fraser a mágikus és a tudományos gondolkodás kozott kimutat mindkettő abból a meggyőződésből táplálkozik, hogy a természeti jelenségek kolcsonosen fuggnek egymástól, változásaik ezért törvényszerűek A kulonbség kozottuk az, hogy mig a mágikus gondolkodás beéri a vélt osszefuggések diszharmonikus rendszerével, és ezen keresztul kíván hatni a dolgok menetére, addig a tudományos gondolkodás a verifikálható osszefuggéseket keresi

Ez a tárgyilagosságra való torekvés okozza, hogy a modern festészet gyakran beéri a kép síkjával megegyező, kétdimenziós látvány megfestésével, amit úgy hoz létre, hogy a térben megjelenő dolgokat tobb szempontú analízisnek veti alá, és valósággal irtózik attól, hogy ezt a két dimenziót onmagán túlmutató illúziók keltésére használja fel A testeket síkokká transzformálják, az objektívitás érdekében lemondva arról, hogy a néző egyértelműen elhelyezze magát a kép terében Itt már nem az egyén, a jelenségeket empirikusan felfogó egyes ember áll szemben a világgal, hanem a megismerő intellektus, a pillanatnyi tér- és időviszonyoktól fuggetlen törvények fényénél vizsgálva a jelenségeket Ez a szemlélet merőben új kovetelmények elé állítja a mű szemlélőjét is Le kell mondania arról, hogy mint a művésszel egyenértékű ember, térben és időben helyébe lépjen, behelyettesitse magát Csak úgy juthat el a mű egészének megértéséig, ha meghatározott, racionális konvenciók alapján olvassa le vizuális jelzéseit Az értelmi megismerés már nem esik egybe a térben és időben meghatározott érzéki tapasztalattal Az a természetes egység, amit a reneszánsz festészet teremtett, felbomlik Ez az ábrázolási séma, mely Cézanne festészetétől a kubizmuson át az op artig az irányzatok széles skáláját jellemzi, konvenciókat használ, de ezek

nem szimbolikusak vagy mágikusak, mint a középkori művészetben, hanem intellektuálisak

„Cézanne és Seurat szükségszerű összefüggések kutatására irányuló törekvése csupán a művészeti és az önelvűvé vált vizualitás talaján születhetett Mert ha valami autonóm, akkor kell, hogy legyenek belső törvényei is, ha a vizualitásnak saját logikája van, akkor e logikának a valóságban is meglevő szükségszerű összefüggéseket kell követnie, illetve tükröznie "[14] Ez a tudományos gondolkodással rokon szemlélet, melyről Németh Lajos ír, Cézanne-ban nemcsak reprezentánsát, hanem elméletíróját is megtalálta „Festeni, ez nem a tárgyi valóság szolgai másolása, hanem a számtalan viszonylatok közti harmónia megragadása, e viszonylatoknak új és originális logika szerint kifejlesztett, önmagára vonatkoztatott skálába való helyezése "[15] Amikor a festészet lemond a természeti jelenségek ábrázolásáról, és a kép elemeinek belső törvényeit kutatja, nem tesz mást, mint a modern nyelvtudomány vagy matematika úgy tekinti magát, mint egy önmaga törvényeinek alávetett rendszert, melynek belső logikája feltárásra vár Semmiképp sem szabad azt gondolnunk, hogy ez öncélú erőfeszítés ha meg akarjuk szerkeszteni a valóság adekvát modelljét, ismernünk kell a rendelkezésünkre álló eszköz struktúráját Különösen így van ez, ha nem érjük be az adott jelenségek vizsgálatával, hanem egy új, a természetben eddig nem létező dolog előidézését tűzzük ki célul A képzőművészet törvényeinek ismerete környezetünk esztétikus kialakításához ad mértéket – behatolva, a használati tárgyak megformálásától a gigantikus épületek homlokzatának kiképzéséig, tárgyi világunk valamennyi szférájába Így tölti be annak a kódnak a szerepét, mely szerint környezetünket, az úgynevezett második természetet alakítjuk

Ez a gondolatmenet nem oleli fel korunk művészeté-

[14] Uo 263 old
[15] Uo 163 old

nek valamennyi irányzatát. Van a művészetnek egy másik, ezzel párhuzamos vonulata is, mely az expresszionizmuson, Chirico metafizikus festészetén és a szürrealizmuson át a pop artig ível – ideértve a klasszicizáló törekvéseket is. Ezek az irányzatok, melyek felsorolása közel sem teljes, Van Gogh festészetének örökösei. Németh Lajos így ír Van Goghról: „. . . itt a művész »szívta magába«, formálta át szuverénül a természeti képet azzal, hogy belevetítette szubjektív lelkivilága szorongásait, tragédiáját, egyúttal a maga képére is formálta azt . . . Van Gogh művészete példázza, hogy a művészet szubjektivizálódási folyamatának nem csupán az objektív értékek feladása, a privatizálódás és a szubjektív önkény veszélyének növekedése volt a következménye, hanem az emberi psziché mélyebb rétegeinek a művészi feltérképezése is."[16] Az analízis tehát nem az objektív valóságot, hanem a psziché rétegeit tárja fel – ugyanolyan szabadon kezelve a természeti formákat, mint a primitív vagy a középkori művészet. (Bosch „reneszánsza" sem véletlen.) Ez a szabadság azonban nem a naivitásból táplálkozik, hanem annak tudatos vállalásából, hogy a képen nem külső tárgyak ilyen vagy olyan vetületei jelennek meg, hanem a belső, szubjektív élmény ölt látható alakot. És ezzel eljutottunk az esztétikus környezetalakítás mellett a képzőművészet másik fontos feladatának megfogalmazásához: a művész az alkotás során felszabadul a benne felgyülemlett pszichikus feszültségek nyomása alól, katarzist él át, és a szemlélő számára is megteremti a katarzis lehetőségét. Más szóval: a modern művészet nemcsak az objektív valósághoz fűződő viszonyunk tudatos megfogalmazásában segít, hanem tudatossá teheti önmagunkhoz, szubjektumunkhoz való viszonyunkat is.

Természetesen amikor így fogalmazzuk meg a művészet szerepét, figyelembe kell vennünk azt is, hogy sokak számára nem jelent semmit. Túl azon, hogy a

[16] Uo. 159. old.

kultúra egészét csak a társadalom egésze foghatja át, és ez így rendjén is van, hiszen a kultúra a társadalom, és nem csupán az egyén átörökítő mechanizmusa, utalnunk kell arra is, hogy a társadalmi csoportok jelentős része egzisztenciálisan sem jutott el a XX. század szintjére. Képtelenség azt kívánni, hogy például egy létében az ipari forradalom korához tapadó ember magáévá tegye a száz évvel előbbre tartó kultúrát. Ha ezt a szót az általunk kifejtett értelemben használjuk, mint az újratermelés kódját, látnunk kell, hogy nincs is szüksége rá, csak abban az esetben, ha a társadalomban elfoglalt helyzetén változtatni akar és tud. A kultúra így a mobilitás eszközévé, feltételévé válik – és mint a kultúra része, azzá lesz a képzőművészet is.

Valóság, 1973. 6. sz.

ARADI NÓRA

A MŰVÉSZET IDEIGLENES NYILVÁNOSSÁGA

Az utóbbi évtizedekben egyre több olyan vélekedés bukkan fel, néha éppenséggel egy teoretikus összegezés láncszemeként, amely szerint elavult nyilvánossági műfaj a múzeum, mert a műtárgyakat eredeti funkciójuktól eltérő körülmények között láttatja, és elavult a kiállítás is, mert eleve csak időszaki nyilvánossággal szolgál, ami ellentmond a mai fejlődés lényegének.

A sokféleképpen variált érveknek van valóságmagvuk. De a képzőművészeti-iparművészeti alkotások materiális sajátosságából következik, hogy megőrzésük, gondozásuk, megismertetésük, vagyis tartós nyilvánosságuk bázisa a múzeum. És a legtöbb pályakép vagy műfaj keresztmetszetével a kiállítás szolgál, még ha csak ideiglenes, átmeneti és így szükségképpen torzító jellegű is.

Nem ide tartozó probléma a múzeumi nyilvánosság szerepe a mindenkori közművelődésben, kulturális életben. De a mai kiállítási funkció előzményeként felidézendő a tény, hogy a reneszánsz korában megindult, később kiteljesedett, folytonosan fejlesztett gyűjtemények nélkül vajmi keveset ismernénk évezredek művészetéből. Igaz, hogy a múzeumi elhelyezéssel változik a tárgy jelentése; kiállítási objektumként jelenik meg a hajdani kultikus tárgy, reprezentációs portré stb. De a régi műtárgynak akkor is változott és folytonosan változik a jelentése, ha ma is az eredetileg neki szánt helyen látható, így például templomban, palotában, mint ahogy korról korra következésképpen módosul magának a templomnak, palotának stb. a tör-

ténelmi tartalma is. A művészettörténet nagy részének fejlődési folyamatát csakis úgy lehetett rekonstruálni, hogy az alkotások gyűjteménycsoportokban lettek hozzáférhetők, összehasonlíthatóak. Ennek nyomán fordult a kutatói figyelem olyan válfajokra, művészeti ágakra is, amelyek nem lehetnek „múzeumi tárgyak", mint az építészet, az épületkomplexumok roppant gazdagsága.

Némileg más probléma a múzeumok kortárs művészeti gyűjtése, és ez már szorosabban összefügg a kiállításokkal. A múzeum – nagy általánosságban – a kiállítások válogatásából indulhat ki: így rekonstruálható több mint évszázadnyi időre visszamenően az új művészeti tendenciák sorsa, megbecsülésük vagy a velük szembeni értetlenség, ez utóbbi feloldódásának folyamata. E témán belül is sajátos kérdéskör a csak kortárs művészetre profilírozott múzeumoké (nálunk ilyen nincs), amelyek esetleg egy-egy mai vagy a közelmúltban indult tendencia gyűjtésére specializálódnak, óhatatlanul vállalva a divat szerinti értékmérés esetleges mulandóságát, a gyűjtőmunka kockázatát (például az aacheni vagy a krefeldi modern gyűjtemények).

A kortársi múzeumi gyűjteményekben, akárcsak a kiállításokon, nagyrészt feloldódott már a képzőművészet és iparművészet szerinti hagyományos különválasztás (számolva természetesen azzal, hogy bizonyos tárgyak, technikák sajátos tárolási, őrzési feltételeket igényelnek). Eddig sem jelentett problémát – kiállítási szempontból –, hogy például Ferenczy Noémitől mit őriz az Iparművészeti Múzeum és mit a Magyar Nemzeti Galéria, hogy egyazon kisplasztika bronzettónak vagy formatervnek minősítve kerül-e a Szépművészeti vagy az Iparművészeti Múzeumba, hogy egy térelválasztó üvegkompozíció melyik gyűjteményben helyezkedik el.

Ha a mai művészeti mozgás egészére gondolunk, mind kevesebb az a tárgycsoport, amely kizárólag „iparművészetinek" minősül. Ilyenek az egyértelműen közhasználati célt szolgáló tárgyak (esetleg a kapcso-

lódó dísztárgyak, habár emitt már tobb a határeset-lehetőség), és még inkább a design-dokumentáció, modell vagy prototípus, ami viszont csak ritkán és kivételes korulmények kozott lehet állandó kiállítási tárgy Voltak kulfoldi kísérletek, amelyek egy demagóg demokratizmus jegyében csakis a használati tárgyra, esetleg a múzeum által rendelt modellre kívánták korlátozni a kortárs képzőművészeti múzeumi gyűjtést, de ez a hatvanas évek kozepén divatos program, a művészet esztétikai funkciójától való voltaképpeni elhatárolódás már eleve nem ígért folytatást, még a programot meghirdető intézményben sem valósult meg

Nálunk némi késéssel-lassúsággal épul a nagy múzeumok kortárs művészeti gyűjteménye, ami a nap nap utáni kiállításokkal ugyancsak szorosan osszefuggő probléma Az Iparművészeti Múzeum speciális nehézsége, hogy nagyjából háromnegyed századon át nem folyt ilyen gyűjtés, így visszamenőleg is biztosítania kell a történeti kontinuitást A mai formatervezés módszeres, tárgyakra is kiterjedő dokumentálása pedig olyan anyagi, tárolási kovetelményeket támaszt, amelyeket ma még sehol sem tudnak kielégíteni Az Iparművészeti Múzeum saját munkáját, egyúttal a kozonség sokoldalú tájékoztatását szolgálja azzal, hogy akár kísérleti jellegűnek tekinthető, időszakos mai tárlatoknak helyet ad, igy maga is kezdeményezi a viszonyítás lehetőségével szolgáló nyilvánosságot A Magyar Nemzeti Galéria is hasonló módon kívánja áthidalni azt, hogy nincs állandó jellegű kortárs művészeti kiállítása, habár a művészek korében népszerű „műhely"-tárlatok nem pótolják a hiányt a kozonség még a kortársi gyűjtés tendenciáit sem ismeri A Szépművészeti Múzeumnak a legkorlátozottabb az egyéni kezdeményezési lehetősége igen szűkos keretek kozott és tobbnyire véletlen alkalmakkal élve foghatott hozzá a nemrég még szinte teljesen hiányzó (lényegében már nem is pótolható) XX századi egyetemes anyag gyűjtéséhez, amely jellegénél fogva szukségképpen „ve-

gyes" a hagyományos képzőművészeti-iparművészeti kategóriák szemszögéből

A múzeumok, szelektív szerepüknél fogva, érthetően követik a napi, a kiállítási gyakorlatot, az így viszonyítható anyagból válogatnak, még ha ez kiegészül is műtermekből való vásárlással Az országos múzeumokban és egy-két fontosabb vidéki centrumban folyamatosan rendezett, legújabb törekvésekre, műhelymunkára koncentráló időszaki kiállítások, amelyek tervezése, előkészítése egyébként nem válik külön a másutt rendezett tárlatok jellegétől, programjától, ezt a viszonyítást-válogatást segítik elő Ezért sem hagyható figyelmen kívül – a kiállítások időszerű problémái kapcsán – a múzeumi kezdeményezés és gyűjtés

A művészet gyakorlati-társadalmi funkciójának gyors megváltozásával, nagyjából az ötvenes évek első fele óta, nyilvánvaló, hogy a kiállítás (elsősorban az országos jellegű tárlat és a – pályaképenként változó – egyéni bemutatkozás) csak töredékes képet adhat a valóságos fejlődésről, a potenciálisan leginkább ható eredményekről Ismételten szó esett már a reális gondokról az emlékmű vagy a falkép terve, a kiállítási térbe szorított nagyméretű szobor, a kiállítási tárgyként szereplő plakát vagy a falra akasztott könyvillusztráció egyrészt nem a kész alkotás, másrészt eltér attól az alkotás–befogadás viszonytól, ahogyan a néző a művel, annak gyakorlati funkciójában, a neki szánt, adott nyilvánosság körülményei között találkozik A kiállítás csak akkor nyújthat viszonylag maradéktalan összképet, ha eleve kiállítás céljára készült vagy enteriőrbe szánt alkotásokat tartalmaz Vannak persze jó ellenpéldák izgalmas oeuvre-ök megfelelően szelektív rendezése, mint például Vigh Tamás tihanyi tárlata, Makrisz Agamemnonnak az épület külső terével is élő Galéria-beli kiállítása De a nézőnek ilyenkor is fel kell idéznie önmagában mindazt, amit a művész állandó nyilvánosságnak szánt munkáiból ismer, vagyis amivel a kiállítás akkor sem szolgálhat maradéktalanul, ha

megfelelő látási viszonyok között szerepelteti akár az eredeti méretű alkotásokat.

Vannak olyan, nálunk is szaporodó tárlatok, ahol a produkciónak és a nyilvánosságnak fő célja az önkifejező gesztus dokumentálása, s a kiállítás bezárásával esetleg a produktum léte is megszűnik. Tehát maga a gesztus sem alkotás létrehozását szolgálja, hanem pillanatnyi látványossággal számol. Ez azonban már sokkal inkább a művészet értelmezésének, mintsem a kiállításműfaj jelentésének a problémája: a rokon jelenségek a művészeti élet vagy a kiállításpolitika kérdőjelei, de nem ellenérvek a kiállítással mint nyilvánossági fórummal szemben.

Bármennyi gondot okoz is a kiállításműfaj – mert ideiglenes, mert az alkotásokat egy funkcionálisan semleges közegbe kényszeríti –, mégiscsak ez az a nyilvánosság, amely folytonosan informál, és a művészeknek is biztosítja az annyira fontos kontroll és önkontroll lehetőségét. Irreális tehát a kérdés, hogy elavult-e a kiállításműfaj; kevésbé az annak a körüljárása, hogy mire való, milyen lehetőséggel, alkalommal szolgál, amiről már eddig is szó esett. A kiállításfórum is történelmi kategória annyi más, egyéb intézményhez hasonlóan (akadémia, múzeum stb.). Az időszaki tárlatok a XVIII. században váltak rendszeressé, a nagyvárosi lakosság, a kulturális események agglomerációja, a közönség megnövekedése tette szükségessé a művészeti produkció időszakos és folyamatos számbavételét. Következménye a művészet demitologizálásának, a konkrét célú megrendelések ritkulásának, az így terjedő művészeti piacnak, mely utóbbi egyre inkább közvetítő szerepet vállalt a művész és a közönség között. A tárlat szolgált a kínálattal, és egyre kevésbé lehetett független a kereslettől. Kezdettől fogva elsősorban a (könnyen szállítható) táblakép, rajz, grafika terepe volt. Ebből is következik, hogy a táblaképválság és a kiállításválság problémái megmaradtak, manapság együtt is felvetődnek, habár (ezzel másutt bővebben foglalkoztunk) gyakoribb a mindennapoktól el-

szakadó, demagóg ízű érvelés, mint a reális megoldáskeresés. A kérdőjelek, ha összefüggnek is egymással, nem azonosak. A táblaképkrízis alapvető oka, hogy a művész eleve csak szűk körű közönséggel számolhat, és nem tudhatja, hogy művére ki miért tarthat igényt. Ez ellentmond a mai művészet kollektivitásszolgálatból táplálkozó fő jellemzőinek, ami egyaránt érvényes szocialista és nem szocialista országok művészeti kultúrájára, de nálunk a művészet létét két alapvetően érintő komponens az állandó és szervezett nyilvánosság. Ezért is egyre szembeötlőbb a képpiac ellentmondásossága: folytonos szervezési és művészeti változásai ellenére is egy más társadalmi formációban született és arra jellemző közvetítő terep; itt konzerválódott leginkább a letűnt korszakok művészet–közönség viszonya. És mert végső soron a művészek számszerű többségének létalapjául szolgál, közvetve hozzájárul ahhoz, hogy a kelleténél nagyobb hangsúlyt kap a két-három hetes kiállítási nyilvánosság. Ezt fokozza a túlnyomórészt ma is kiállításcentrikus kritika, amelynek nagyobb és tartósabb az értéksoroló szerepe, mint amivel a szubjektív véleményét rögzítő kritikus egyáltalán számol. És minthogy a kiállítások efemer léte folytán nincs mód kritikai vélemények konfrontációjára, írásos vitára, hosszabb távon alighanem csonka, sőt néha torzított képet kapnánk művészetünkről, ha csak a kritikák alapján akarnánk számba venni a történteket.

Kritikai műhelyek nálunk nincsenek. A napilaprovatokban megjelenő, általában személyes vélemény közlésére szánt kritikák, a *Művészet* folyóiratnak a gyakorlatot és a történelmi folyamatot lényeges pontokon sajátos, sőt önkényes módon értelmezett koncepciója – mindezek egymásmellettiségükben az értékrend labilitását is tükrözik. A párhuzamosan elhangzó-leíródó, nem pedig vitában tisztázódó vélemények, amelyek még mennyiségileg is szórványosak, alig-alig segítik a művészek és a közönség tájékozódását, s így a

kelleténél inkább a visszájára fordulhat a bármilyen irányban túlzó vagy melléfogó kritika.

Másutt már említettem példát a kritikai értékelés aránytalanságára, amit nem indokol az adott oeuvre minősége-milyensége (így Keserü Ilona és Baska József számomra érthetetlenül eltérő kritikai fogadtatása). Évek távlatából azon is érdekes lenne elgondolkodni, hogy Kokas Ignác kvalitásainak szinte abszolút mérceként értékelése nem inspirálta-e a Kokas-epigonizmust, és Patay Lászlónak vagy mások értékeinek az észre nem vevése nem kérdőjelezett-e meg vagy küszöbölt-e ki valóságos értékeket.

Tíz éve foglalkoztam először azzal, hogy a kritikának mennyire korlátja a kiállításcentrikus jelleg: a kritikai figyelem általában ott a leghalványabb, ahol a közönség kontrollja a legnagyobb. A mélypontot főként azért tudhatjuk már magunk mögött, mert a könyvkiadás is eljutott odáig (óriási késéssel minden más országhoz és még az 1945 előtti hazai könyvkiadáshoz képest is), hogy kis kötetek, albumok is bemutatnak már kortárs művészeket, mégpedig nemcsak az életkorhoz kötődő protokolláris sorrend szerint. A kritika azonban ma is túlnyomóan eseménytörténeti, eseménynek pedig elsősorban a kiállítás minősül. S ha egy művész végre-valahára megrendezett kiállítására nincs reagálás, vagy ha a kritikai értelmezés melléfog (a kritikus is tévedhet!), ez néha pályaképre ható súllyal esik latba, a művészben törést okozhat, az alkotó maga is eltúlozza a „visszaigazolás" hiányát.

De mit tegyen a kritikus, amikor – az 1977–1978-as évek adatai szerint – országosan napi tíz kiállítás nyílt nálunk?! A kiállításnak így nemcsak eltúlzódik a jelentősége, hanem devalválódik nyilvánossági fórum-szerepe is. S a kritikus olyan kevés tárlattal foglalkozhat, hogy szinte jogcíme sincs olyan kérdések felvetésére: indokolt volt-e megrendezni egyik-másik kiállítást, mennyiben tartoznak a nyilvánosságra műhelyproblémák, magánügyek? Arra is alig-alig vállalkozhat, hogy minősítse a műtárgyként kiállított nem művészetet

vagy behatóan elemezze egy gyenge anyag gyengeségét. És mit tehet a néző, amikor egyazon helyen, egymás melletti termekben, azonos hangsúllyal, egyenértékű külsőségek között teljesen eltérő minőségű, egymásnak esetleg gyökeresen ellentmondó szemléletű tárlatokat lát? A napilapkritikák néha összevetnek egy-két kiállítást, de az a tárlatlátogató, aki a Műcsarnokban járva esetleg három-négy, teljesen eltérő minőségű bemutatót végigtekint, csak önmagára hagyatkozva tud tájékozódni.

Azt hihetnénk, minél több a kiállítás, annál sokoldalúbb az információ. De ha végiggondoljuk a napi tíz kiállítás lehetséges átlagát, vajmi kevés lehet százalékosan az új törekvéseket, értékeket tartalmazó tárlat. Sok a jellegtelen anyag többszöri bemutatása, a dilettantizmusnak biztosított fal és tér, ami végül nemhogy megkönnyítené az ideiglenes nyilvánosság alapján az értékek szerinti szelekciót, hanem inkább nehezíti ez utóbbit. Igaz, a kiállítási program nagy életmű-bemutatókkal is szolgál: itt már a művészen és a rendezőn múlik, hogy mennyire szelektív a tárlat, hogyan emeli ki a legfontosabb értékeket. Az pedig már művészetpolitikai kérdés, hogy ki, mikor, hol rendezhet kiállítást. Sok egyéb között az is kérdéses, jogos-e a preferencia olyan művészek esetében, akiknek kiállítása biztos anyagi sikerrel kecsegtet, művészetük azonban idegen a mai valóságtól.

Könnyebb gondokat felsorolni, mint megoldást javasolni. A kiállítások számának növekedése azért sem könnyíti meg egy értékrend kialakulását, mert nincsenek állandó jellegű kortárs művészeti kiállítások, amelyek a művészt, a nézőt, a kritikust a viszonyításban segítenék. A tárlatok egymásutánjával és összképével azért kell sokoldalúan foglalkozni, mert a kiállítás még beláthatatlan ideig a legközvetlenebb nyilvánossági fórum, rövid léte ellenére is. De fontosságának eltúlzása – akár a művész, akár a kritikus szemszögéből – igen-igen kétélű lehet. S a kiállítás továbbra is csak egy részét mutathatja be a művészetnek, azt és annyit,

amennyi kiállítható. A gótika művészete sem ismerhető meg csak a múzeumi táblaképek, szobrok, ötvöstárgyak alapján, a katedrálisok együttese nélkül. A mai művészet egyre nagyobb része kötődik a kiállítótermeken kívüli környezethez. A tárlatok szerepének értelmezésénél nem hagyható figyelmen kívül a művészetek gyakorlati funkciójának folytonos változása.

Művészet, 1979. 10. sz.

P. BRESTYÁNSZKY ILONA

AZ UTCA MŰVÉSZETE A MÚZEUMBAN

Napjainkban a Kortárs Művészeti Múzeum gondolata egyre sűrűbben foglalkoztatja a hazai művészet sorsáért aggódó elméket. A lehetséges megoldások és módozatok (az anyagi alapok előteremtése, a gyűjtemények kialakítása stb.) a művészeti élet és a múzeumügy szervezőinek több éves gondja. Az európai és amerikai kulturális gócpontokban is egyre-másra születnek meg az új művészeti törekvések eredményeit regisztráló múzeumok vagy a régi múzeumi keretekben felállított új osztályok. E tervek nyomán hazánkban is a múzeumok keretein belül mind több új osztály, részleg létesül a kortárs művészeti alkotások gyűjtése céljából. A könnyűnek nem nevezhető feladat első láncszeme, a gazdasági és szervezeti stb. alapok megteremtése mellett – amit csak a központi állami szervek és hatóságok összehangolt, komoly erőfeszítésével lehet megoldani, gondoljunk például múzeumaink egyre fenyegetőbb helyhiányára, az épület kérdésére –, a létesítendő múzeum vagy osztály gyűjtőtevékenységének meghatározása, elméleti esztétikai alapjainak kidolgozása.

A tudományos-technikai forradalom gyorsan változó igényei, a művészet és társadalmi valóság korrelációja egyre nehezebbé teszi a gyűjtőkör határainak kijelölését. A múzeumok régi, elavult esztétikai elveken alapuló, szétszabdalt struktúráján túlhaladt az idő. Az egyes művészeti műfajok bonyolult egymásbahatolása, korunkra oly jellemző mobilitása a régi illúziókat annyira összetörte, hogy a statikussá merevedett,

arisztokratikus hierarchia fenntartása lehetetlenné vált a múzeumokon belül is.

A múzeumoknak ki kell tárniuk kapuikat az élet új követelményei előtt, korunk emberének esztétikai kultúráját a ma igényei szerint kell elősegíteniük. Ezt teszik elsősorban a mozgékony, széles gyűjtőterületű amerikai múzeumok, de fokozódó mértékben Európa országaiban is erre az útra lépnek, ahol már a design is többé-kevésbé bevonult a legelőkelőbb múzeumok gyűjtőterületére is (Washington; Victoria and Albert Museum, British Museum, London; Deutsches Museum, München; Historisches Museum der Stadt Wien.)

A műfaji határok oldódása és egymásbacsapása tűzte napirendre az utca és a mindennapok művészetének, a plakátnak és az alkalmazott grafikának szervezett gyűjtését is (Brünn, Essen, Amszterdam, Glasgow, Hamburg, Koppenhága, Oslo, Varsó, Bécs).

Magyarországon először a könyvkiadásban merült fel ilyen profilú múzeum létesítésének gondolata 1959-ben, a lipcsei nemzetközi könyvművészeti kiállítás kapcsán. Elsősorban a könyvgrafika, a könyvművészet válogatott remekeinek összegyűjtését célozta abban az időben, amikor a tudatos és nagyvonalú művészi irányítás eredményeként a magyar könyvművészet s vele együtt a könyvgrafika különböző ágai a nemzetközi fejlődés élvonalába lendültek, és nemzetközi sikereket arattak. A Kiadói Főigazgatóság áldozatkész támogatásával több mint egy évtizeden át összegyűjtött anyag a támogatás megszűntével szétszóródott. A sokarcú művészeti élet változásai azonban a felmerült szükségletet újra előtérbe hozták, ezért határozta el a Magyar Nemzeti Galéria három évvel ezelőtt a plakát- és alkalmazott grafikai gyűjtemény megszervezését.

Modern művészetet gyűjtő múzeum számára a legfontosabb kérdés: hol van napjainkban egyáltalán a művészet határa? Mi a fő feladat: az egyes műfajokon belül minden irányzat dokumentálása-e a jövő számára, vagy pedig, a tévedések kockázatát vállalva, a mai

esztétikai ítéletnek megfelelő legjobb művek kiválogatása. E kérdések különösen hangsúlyosan merülnek fel az alkalmazott grafika területén, ahol mindent gyűjteni képtelenség. A sok tekintetben ellentmondásos szempontokat egyeztetve, a minőségi szelekció szempontjait a történeti szemlélettel és a múzeum dokumentáló feladatával kellett szintézisbe hozni úgy, hogy a művészet bonyolult struktúrájának alakulása figyelemmel kísérhető legyen.

Az utca és a mindennapok művészetének gyűjtése a muzeológiai feladatok mellett fontos politikai kérdés is, mert ezek az alkotások, sokszorosítottak lévén, betörnek az ember köznapi életébe, jelen vannak környezetében, a maguk közvetett tudatformáló hatását állandóan kifejtik. Ezért várnak jelentős feladatok az alkalmazott grafikai gyűjteményre, amelynek a művészet, a design és az ipar határterületén elhelyezkedő alkalmazott grafikai ágaknak, a plakátművészetnek, a tipográfiának, a könyv- és reklámgrafikának könnyen hozzáférhető, tudományosan rendszerezett élő példatárává, szemléltető bázisává kell válnia. Figyelemmel kell kísérnie e művészeti ágak új eszközrendszerének kialakulását. Egy-egy művész életművén belül lehetőség szerint a fontosabb állomásokat jelző alkotásokat kell gyűjtenie, úgy, hogy abból a pályakép megrajzolása lehetővé váljék, de mód nyíljék az egyes új törekvések, mozgalmak horizontális bemutatására is.

A gyűjtés néhány éve alatt a plakátrészleget sikerült jelentősen felfejleszteni. Az alap a Magyar Nemzeti Galéria értékes, bár nem rendszeresen gyűjtött, több ezres plakátanyaga volt, melynek teljes rendezése és kategorizálása után az utánpótlás biztosítása és a fehér foltok kitöltése a fő feladat.

A gyűjtemény legkorábbi darabjai a századfordulóhoz, a magyar plakátművészet megindulásához kapcsolódnak Rippl-Rónai József plakátjaival. A szecesszsiós plakátokból magas színvonalú, bár nem teljes kollekciót őriz a Magyar Nemzeti Galéria, Faragó Géza, Tuszkay Márton, Sátory Lipót, Bardócz Árpád,

Weiss Antal stb. műveiből. Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság néhány hónapos időszaka alatt a forradalmi plakát a legnagyobb jelentőségű művészi műfajjá emelkedett. Plakátjainak gazdag kollekciója – melyeken a mozgósító forradalmi tartalom a legkorszerűbb formaadással párosul – ugyancsak megtalálható a Magyar Nemzeti Galériában. A két háború közti időszak vezető plakátművészeinek, Berény Róbertnek és Bortnyik Sándornak és a hatásuk alatt dolgozó művészeknek – akik a magyar kereskedelmi plakátot a konstruktivizmus formanyelvén keresztül az európai művészet főáramába kapcsolták – fontos műveit őrzi a kollekció. A harmincas évek végén Konecsni György munkássága frissítette fel a magyar plakát lanyhult vérkeringését. Alkotásai szintézist képviselnek a konstruktív plakát lényegábrázoló egyszerűsége és az új festőiség szín- és formakultúrája között. Konecsni briliáns technikai érzékével forradalmasította a magyar plakát formanyelvének eszköztárát is. Ebben a korszakban legnagyobbak a fehér foltok, itt szorul a gyűjtemény leginkább kiegészítésre.

A felszabadulás után, az új forradalmi helyzetben Konecsni György szuggesztív hatása alatt a politikai plakát lendült újra magasba. A gyűjtemény Ék Sándor, Filo, Macskássy, Káldor, Gönczi, Tamássy Zoltán, az új nemzedékből pedig So-ky, Szilvássy Nándor, Görög Lajos, Papp Gábor, Balogh István, Ernyei Sándor, Finta József, Schmall Károly, Katona László, Darvas Árpád, Sinka Nándor, Zelenák Crescencia stb. plakátjaiból őriz nagyobb válogatást. Az új plakátok gyűjtése a Széchényi Könyvtár és a Művelődésügyi Minisztérium Múzeumi Főosztályának megértő támogatása révén megoldottnak tekinthető. Megszerezte a Galéria a „legszebb plakátok" teljes kollekcióját is. Figyelemmel kell kísérnie azonban a nem kivitelezett kísérletek közül mindazokat, amelyek előremutató jellegűek, mint például Szilvássy Nándor és Papp Gábor plasztikus plakátjai. Ezek a problémák egyelőre nem megoldottak.

A gyűjtés kiterjed a vizuális kultúra legszélesebb körbe eljutó műveire is, a plakát mellett a hanglemeztasakra, a naptárgrafikára és a mindennapi élet igényesebb nyomtatványaira, mint az étlapok, katalógusok, reklámnyomtatványok, aprógrafikák. Ezek közül egyik-másik fajtában, például a hanglemeztasakban, könyvborító- és naptárgrafikában igen gyorsan jelentkeznek a nemzetközi stílusáramlatok magyar variánsai. Életképességük záloga, hogy szorosan kapcsolódnak a mindennapi élet igényeihez, de éppen ezért a gyors pusztulás veszélye leginkább fenyegeti őket.

A Nyomdaipari Egyesülés áldozatkészségének jóvoltából sikerült megszerezni a minden évben megrendezésre kerülő „Nyomdai legszebb termék" pályázat anyagát, mely e műfaj válogatott alkotásait tartalmazza a könyvtől a bélyegig.

Távolabbi terv a díszletterveknek és a rajzfilmek válogatott animációs anyagának gyűjtése.

Sajnos, e téren lépéseink még csak a kezdeményezés szakaszában vannak. Sok a megoldatlan feladat és a kérdőjel, melyet nem is mindig az anyagi eszközök hiánya, hanem inkább a begyökeresedett előítéletek vagy a bürokratikus nehézségek idéznek elő, mint az úgyszólván filléres könyvborító esetében, melynek gyűjtését csaknem két évtizede sehogy sem sikerül megszervezni. Így alkalmazott grafikánk egyik leghatásosabb és a vizuális nevelést erősen formáló ága, melyben az ötvenes évek végén először jelentkeztek a modern európai stílustörekvések hazai változatai, ma már történetében alig rekonstruálható. Alkalmazott grafikánk kiemelkedő műveinek gyűjtése munkaigényessége mellett is fontos feladat, mert nélküle napjaink vizuális kultúrájának komplex vizsgálata úgyszólván lehetetlen.

AZ IPARMŰVÉSZET JELENE ÉS JÖVŐJE

A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége 1979. november 20–21-én tanácskozást tartott az Iparművészeti Főiskola dísztermében Az iparművészet jelene és jövője *címen. A kétnapos tanácskozás során – melynek megnyitó beszédét Kiss István, a Szövetség elnöke tartotta – Attalai Gábor, Ernyey Gyula, Lissák György, Fekete György, Buzás Árpád, Bojár Iván, Fukász György, Karmazsin László, Péri József és Németh Aladár előadása hangzott el.*

Az előadások közül az alábbiakban hármat közlünk.

ATTALAI GÁBOR

Az iparművészet
és ipari tervezőművészet helye
és szerepe a mai magyar társadalomban

A hely és a szerep ellentmondásainak tudomásulvétele segítené, hogy e szakma tényleges funkcióiról, negatívokról és pozitívokról kevesebb elfogultsággal és tisztábban vélekedhessünk. Az iparművészet társadalmi és művészi funkciói egyre bonyolultabbá válnak, mivel egyre mélyebben kapcsolódnak a termelés és értékesítés érdekszféráihoz. Kimondjuk vagy nem, a ma iparművészének tevékenysége az eszményi tárgy és a piac konfliktusainak ütközőpontjában áll. Ennek a viszonynak összefüggéseiről nem tudunk eleget. S bár politikai és ideológiai etalonok rendelkezésre állnak, ezek nem képesek helyettesíteni azokat a kutatásokat, ame-

lyek nélkül a mai ember és a mai tárgy kapcsolatának mélyebb rétegeit, meghatározóit lehetetlen megismerni.

Az alkotott tárgy furcsa jelenség. Egyrészt úgy tűnik, hogy nem minden igényünket tudjuk a tárgyakra rávinni, másrészt számos olyan akaratunkon kívülit is beléjük építünk, amelyek csak később mutatkoznak meg. A hiányok, de különösen a többletek a társadalmi praxisban válnak ismertté. „A termelés – mondja Marx – nemcsak tárgyat termel a szubjektum számára, hanem szubjektumot is a tárgy számára." Ez a tény olyan folyamatot tükröz, amelyben egy állandóan változó érzékelés és igény jut érvényre, s amely folyamatban a tárgyak és funkcióik is állandó átváltozásokon mennek keresztül. Bár a tárgyak világát vágyaink és vélt szükségeink szerint igényeljük és alakítjuk, mégis hol hiányok, hol többletek mutatkoznak, s szinte elképzelhetetlen, hogy tárgyaink minőségeire és mennyiségeire minden vonatkozásban kielégítő képletet találjunk. Mert mi is lehetne a rendező elv? A vágy? – a szükséglet? Úgy tűnik, szükségleteink pontos ismeretében talán közel juthatnánk a tárgyak lényegéhez, emberi és társadalmi tartalmaikhoz. De mi a szükséglet? Ezt a kérdést szociológus, mérnök, kereskedő, filozófus, közgazdász és politikus egyaránt szeretné megválaszolhatónak tudni. Ez az iparművész dilemmája is. A kérdés azonban nem adja meg a pontos válasz lehetőségét. Még az úgynevezett alapvető vagy elsődleges szükségleteket sem lehet kielégítő módon meghatározni. Egyesek úgy vélik, hogy elsődleges szükséglet az az antropológiailag meghatározható minimum, az a csökkenthetetlen értékű létszint, amelyet az ember maga határoz meg magának. Ez a megállapítás azonban korlátozott igazságú, mivel az ember túlélésének küszöbe felett sosem tudja pontosan, hogy mit és mennyit akar. A szükséglet elméletének tehát a modern társadalmakban nincs sok értelme – vallja a francia Baudrillard –, mert ezek csak a szükséglet ideológiai fogalmának közelítését és a szükségletek elmélé-

teiről vallott újabb elméletek létrejöttét eredményezhetik. A lényeget másutt kell keresni.

Érdemes itt visszapillantani a múltba és idézni a XVII. századi bölcselőtől, Nicolas Barbontól, aki a szükségletről az alábbiakat mondja: „Minden vágy szükségleteket foglal magában. Ez a szellem étvágya, és ez éppen olyan természetes, mint az éhség a test számára. A legtöbb dolog értéke onnan származik, hogy a szellem szükségleteit elégíti ki." A szükségletek pontos kiszabása tehát, úgy tűnik, nem lehetséges. Itt azonnal felvetődik a kérdés, hogy akkor vajon kiszabható-e pontosan az iparművész helye és szerepe a társadalomban? Minden bizonnyal csak megközelítőleg. E megközelítésről azonban nem mondhatunk le. Mivel a szükségletek egész struktúrája társadalmilag pontosan fel nem fogható és gazdaságilag teljességgel fel nem kutatható rendszer, ezért mind a termelésben, mind a tárgyak tervezésében és hovairányításában is egy automatizmusra épülő, empirikus gyakorlat alakult ki. A mindent átfogó és rendszerező tervezés emberi szándéka a gyakorlatban sajnos szembe kerül egy állandóan jelenlevő kitettséggel, amely számtalan ellentmondásban van az ember eredeti tervezett szándékaival. A tervezésben ugyanis mindig csak addig vagyunk képesek előre tekinteni, ameddig a világ adott helyzetéből levonható új tapasztalatok korlátai azt megengedik. E korlátokon túl csak sejtéseink vannak.

Nézzük, hogyan tükröződik mindez termelési rendszereinkben és az iparművész gyakorlatában? A termelés egész jelenkori gyakorlata kapitalista társadalmi közegben jött létre. Az ipari tervezőművészet ennek a rendszernek következménye, s mint ilyen, e rendszer negatívumait magával hordozza. Ezek a hagyományok olyan sajátosan termeléshez kötöttek, hogy még szocialista tulajdonviszonyaink lehetőségei sem tudták a velük járó örökséget és életviteli gyakorlatot teljességgel újraformálni. Termelésre és tervezésre egyaránt nehezedik az a klasszikus tény, hogy nyereséghez akar jutni. A termelés és a szándékolt nyereség mindig fo-

gyasztást feltételez. Olyan fogyasztói kedvet, amely újra termelődik, s amely nem feltétlenül függvénye az elhasználásnak. A fogyasztás tehát a termelés totális funkciójaként jelentkezik. Ebben a totális funkcióban kap helyet az iparművész. Mivel a fogyasztás mennyiségének és minőségének emelkedésével állandóan módosul a fogyasztás struktúrája is, az iparművészre folyamatosan változó gyakorlati és eszmei feladatok hárulnak, melyekben pozitív és negatív tendenciák egyaránt jelentkeznek. Nyilvánvalóan negatív például az a termelői és tervezői orientálás, ami az iparművész közreműködésével alakul ki, s amit Abraham Moles oly remekül állít elénk különféle poharak kapcsán, melyek alaposan tükrözik magatartásformáink egy részét. Moles rámutat, hogy a jobb nyugati háztartásokban a következő pohárfajtákból akadnak készletek: söröspohár, sörbetespohár, konyakospohár, likőröspohár, whiskyspohár, sherryspohár, pohár jeges teához, talpas gyümölcsleves pohár, vizespohár, vörösboros pohár, magas talpú fröccsöspohár, kompótospohár, koktélospohár stb. Úgy vélem, ami a tendenciát illeti, mintegy negyven százalékban mi is elértük ezt a szintet. Vajon hol van a tisztulás reménye?

Ezt a dilemmát Bizám Lenke így válaszolja meg: „A nyugati árucikkekkel vagy akár eszmékkel együtt még egyáltalában nem vándorolnak be hozzánk a kapitalista nyugat tulajdonviszonyai is. Soha és sehol nem az a döntő, hogy ki mire költi a jövedelmét, hanem az, hogy miből nyeri." De vajon megválaszolja-e a felvetődő kérdést az, hogy ha a dolgok szocialista tulajdonviszonyok között alakulnak ugyanúgy? Akkor egyben már más tartalmakról is van szó? Nem hihetjük. Vajon mi lehet a megoldás? Keressük-e az erkölcsök magyarázatát a fogyasztói magatartások alapján – vagy a fogyasztói viszonyokét az erkölcsök alapján? A kérdésre adható válaszban kifejezésre kell juttatni a fogyasztásra irányuló célrendszer lényegét, amelyben a fogyasztás és a termelés ember- és nem tárgyközpontúan van elrendelve.

A fogyasztás és a vele kapcsolatban álló termelési és tervezési rendszerek fő céljául a személyiség minden oldalú fejlesztésének biztosítását kell megszabnunk, s ennek az alapelvnek mentén kell a mai magyar iparművészet, ipari tervezőművészet szerepét és helyét kijelölni társadalmunkban. A napi gyakorlat kínálat- és keresletrendszere ettől az állásponttól még messze esik, s nem tükröz ilyen típusú tudatosságot. Mégis szükséges, hogy keressük a megoldást, továbbá azokat a lényegi mozgatókat és ösztönzőket, amelyektől úgy áll a dolog, ahogy. Marx azt mondja ezzel kapcsolatban, hogy „semmire sem lehet jutni a kereslet és kínálat viszonyából, ha nem fejtjük ki azt az alapot, amelyen működik". Az alapok vizsgálatánál mindenekelőtt azt kellene megfigyelni, hogy milyen racionális és irracionális elemek ösztönöznek bennünket arra, hogy úgy akarjuk környezetünket, tárgyi világunkat és általában minden irányú fogyasztásunkat, ahogy. Nyilván a génjeinkbe épült ösztön, a tiszta ésszel helytelennek ítélendő halmozás igénye is. A halmozás túlélésünk fiktív garanciája. Nem véletlen a gyermek tárgyakhoz kapcsolt irigysége, a felnőttkori gyűjtőszenvedély, de még túltápláltságunk is a létbiztosítás áttételes tükröződése. Nincs szörnyűbb tárgy, mint ami ezeknek e tényeknek tudatában készül, s az ilyen rejtett igények megfeleltetésének és megadóztatásának szándékával lép ki a piacra.

Garanciális és biztosítási tünetek tapasztalhatók az úgynevezett hétköznapi érvényesülés tárgyi attribútumaiban és displayében is. A feltörekvés mintáiban a pszeudogazdaság hangsúlyozása, a koloniál, a hígbarokk bútorzatok, a króm csúcsfényei, faltól falig szőnyeg – tetején műperzsákkal, gobelinszövést utánzó fali tapéta, színes tv a napi berendezési eszmény. Ennek a trendnek ellenpontjában állnak a szakadtak, akik a végletekig elhasználják ruháikat és kevés számú tárgyaikat. Ezek a hiány transzponálásával felelnek meg a klasszikus genetikai parancsnak. E két pólus között kellene felrajzolni a társadalmi tudat eszközeivel egy

szerény, de világos és impulzív tárgyi világot, környezeti-hangulati mintát, amely elég nyitott lehetne a személyes sajátosságokra és határozott az új és deklarált társadalmi erkölcsök érvényesülésének szorgalmazására. Ahogy a victoriánus Angliának, a felvilágosodás korabeli Franciaországnak, az ipari forradalom Amerikájának voltak kézzelfogható és a helyzetre karakteres mintái, úgy minékünk még nincsenek. S nem is látni, hogy ilyen irányban és szándékkal túl sok minden történne. Pedig ez a munka elkerülhetetlen.

A piac oldaláról lehetetlen kialakítani egy ránk jellemző és megfelelő formát. E cél érdekében komplex kutatómunkát, alkotói műhelycsoportok szervezett együttműködését, tárgyi rendszerek, háztartások berendezésének kínálatát és olyan árszínvonal ösztönzését kellene érvényre juttatni, amely hozzájárulna, hogy a javasolt és előnyben részesítendő termék elérhető legyen az egyszerűbb emberek számára is. Ugyanakkor a propaganda eszközeivel segíteni kellene, hogy a társadalom azonosulási képessége az adott mintákra kifejlődjön. A kapitalista országok iparművészete annak a fogyasztói rendszernek az eredménye, amely a rétegek és csoportok vásárlási preferenciáit kutatja, s ezekre ad megfelelő termékeket, figyelve, hogy azok bármilyen alternatívában bekerüljenek a fogyasztói kosárba. A mi társadalmunkban differenciált, de új tipusú mechanizmust és feltételrendszert kellene megteremteni. Sajnos az iparművész nem erre az új szerepre irányított. A napi gyakorlatban a klasszikus, de ugyanakkor gyengén szervezett termelési rendszer érvényesülését kell szolgálnia. Olyan ellentmondás ez, melyet sem a termelésben, sem a tervezésben nem lehet áthidalni. Lehetetlen ugyanis bizonyos célra alakított mechanizmusokhoz nem illeszthető elképzeléseket jól szolgálni. Erről az obiektív tényről nem nagyon veszünk tudomást, s hogy ma egyre inkább szóba jön, elsősorban annak következménye, hogy társadalmunk kezd kilépni egy szélesebb gazdaságba, amelynek bonyolultabb törvényei vannak, mint a megelőző fejlett-

ségi fokon levőnek. Kezdenek bizonyos feleslegek mutatkozni, miközben számos termék és tárgyféleség esetében a klasszikus hiányok is megmaradtak.

A jelenlegi helyzetben a magyar iparművész nincs olyan pozícióban, ahonnan tevőlegesen vehetne részt egy új, társadalmilag hatékonyabb s célirányosabb tárgyi rend kialakításában. Olyan fogaskereke a gyártásnak és értékesítésnek, amelyben véleményére nem kíváncsiak, s nemegyszer az eladási problémák bűnbakjaként áldozzák fel. Sokszor ugyanabban az üzemben egyik énjével a kapitalista piac feltételei szerint kell terveznie, másik énjével egy más típusú elvárásra, a mi igényeinkre kellene dolgoznia. Mindkettőre ugyanazokkal az ösztönzőkkel és ugyanazzal a személyiséggel, egyazon, de kétarcú mechanizmusban. Olyan ellentmondások ezek, amelyeket sem szorgalommal, sem tehetséggel nem lehet áthidalni. Az iparművész még mindig nem tagja a feltételezett triumvirátusnak, amelyben a termelés és értékesítés szakemberei között egyenrangú és kreatív szerepkörben kaphatna helyet. Nagyon sok helyen az iparművész puszta létét is kétségbe vonják. Úgy vélik, hogy kikapcsolása a cég belső nyugalmát erősíti. Egy akadállyal kevesebbel kell számolni. Ezért a szemléletért olykor az egész népgazdaság fizet.

Hogyan remélhetjük, hogy egy új típusú társadalmi igény és elkötelezettség megvalósítóivá válhatunk? Hogy jutunk így el azokhoz a funkciókhoz, amelyek a termelés és fogyasztás viszonyát egy magasabb erkölcsi szintre emelik? Bármilyen furcsa, de a probléma klasszikus megoldását rendszerint a kézműves találja meg hazánkban. Ő ugyanis kis termelőapparátusával felsorakozik a csoportigény mögé, s így gondolkodik: „az én kapacitásom ennyi és ennyi egy évben. Erre kell találnom vevőt", s meg is találja. A kézműves kicsiben és személyes eszközökkel, minimális ráfordítással dolgozza ki üzletpolitikáját. Még marketing-stratégiája is van, mert tudja – ha nem is olyan pontosan, ahogy azt a közgazdászok megfogalmazzák –, hogy az ember és

a gép által végzett munka, az alkalmazott anyagok tartóssága, célra irányítottsága és az összbenyomás együtt alkotják a termék kvalitását. Az összbenyomásban a kézműves még személyes jelenlétét, a tárggyal kapcsolatos összes tapasztalatait és művészetének kommentálását is érvényre juttatja a vásárló felé.

A nagyipar és a kereskedelem feltételrendszerében mindebből jóval kevesebbet találunk. A tárgy és a vevő között néha olyan elidegenedés tapasztalható, hogy bizonyos esetekben az ember bevásárlási munkáját (mert ez is munka, néha igen nagy időráfordítással) már-már kényszeres állapotban végzi. Természetesen tudjuk, hogy a nagy szériák más természetű problémákkal járnak együtt, mint a kisebbek. Éppen ennek a nehézségnek csökkentésére lenne fokozottabb szükség a partnerként elfogadott iparművész együttműködtetésére. Hogyan és milyen módon kell használni az iparművészt erre a szerepkörre? Bátran! És hogyan kell az iparművésznek felkészülnie erre a tevékenységre? Sokrétűbben, mint eddig! E tekintetben új szempontoknak is érvényre kell jutnia az iparművészek nevelésében. Az esztétikai, művészi, technológiai ismeretek mellett a termelési és értékesítési stratégiák főbb vonatkozásaival is kellene foglalkozniuk a tanulóévek alatt. Ugyanígy a közgazdászok és kereskedők részére is fontos lenne némi esztétikai oktatás bevezetése. Az annyit hangoztatott komplexitás így kaphatna praktikus ösztönzést. S talán több eredményt is hozna, mint az első pillanatban gondolnánk.

Az, hogy az iparművész manapság megelégedjen holmi díszítő és formaadó szerepkörrel, egyre inkább tarthatatlan lesz. Az iparművész társadalmi funkciói ennél jóval messzebbre kell hogy terjedjenek. A modern termék olyan tulajdonságokat kezd felvenni, olyan természetűvé alakul, mint az élőlény: bőre hozzá van nőve izmaihoz és fordítva. De éppen ezért senki nem várhatja el, hogy a magára hagyott tervezőművész formai bravúrokkal oldja meg egyrészt a valutahozamok növelését, másrészt a korszerű termék etikai

és kultúrpolitikai követelményét. A mai iparművésznek a helyzete a külső szemlélő számára meglehetősen csalóka. Divatos lett ugyan az iparművész, teret is hódított kulturális életünkben, mégis napi tevékenységének mélyére senki nem lát le. Nem látják az üzemi tervező művészek körülményeit, és nem látják a kézművesek élettereinek feldúltságát, ahol a termelés folyik. Az iparművész nem elkényeztetett, de még csak nem is túlzottan megbecsült gyermeke társadalmának. Mindenki bízik benne, hogy a közeljövő hoz némi változást e tekintetben. Az iparművész új szerepkörében is további gondokkal találja majd szemközt magát, de ha segítjük, erősebb és hatékonyabb lesz, s jobban aktivizálhatja a jövő termelési, értékesítési eredményeit és a minőséget. Az iparművész felelőssége a minőségért egyben társadalmi felelősség. Lévén, hogy elkötelezettségében közelebb áll a vásárlóhoz, mint a kereskedő, belső követelményrendszere dinamikusabb, így a minőség érdekeit is jobban képviseli.

Sajnos van mai ipari termelésünknek egy igen súlyos problémája, ami az iparművészt akadályozza ebben a képviseletben. Ez pedig a minőség korlátozottsága! Ez azt jelenti, hogy a tőkés és a hazai piacra szánt termék között nívódifferencia áll fenn a tőkés piac javára. Megmutatkozik ez a nyersanyagok és technológiák megosztottságában. Így a minőség megosztottsága tény. A hazai piacra mindig jóval gyengébb áru kerül. Úgy tudjuk, hogy ez kényszerű helyzet. Bizonyára. Kérdés azonban, fenntartható-e ez a fajta osztottság a termelés és értékesítés rendszerének általános károsodása nélkül. Nem valószínű. Egy megosztott minőségű termelési rendszerben furcsa tünetek keletkeznek. Mindenekelőtt az ilyen mechanizmusok nem lehetnek elég hatékonyak és nem érhetnek el optimális nyereségeket. A megosztott minőségek rendszerében a tárgy innoválásának szerepe elsikkad, és a bérmunka-orientáció, illetve a megkésett termékféleségek dominálnak. Tudott, hogy bármiféle, de különösen a divattal és a háztartással kapcsolatos ter-

mékek sajátos életutat járnak be Ez az út felosztható a termék bevezetésének, novekedésének, érésének, telítettségének és visszaesésének szakaszaira E kulonféle szakaszokon kulonféle nyereségek mutatkoznak Vannak-e innovált termékeink? A minőség osztottsága miatt alig Es ha akadnak is elvétve, az egész mechanizmus sutasága miatt nincs rapiditásuk, így azok a kevesek is – késések, késleltetések és egyéb hiányok miatt – elsikkadnak Igy aztán nem nagyon akadnak olyan termékeink, amelyekből a terméscíklus novekedési periódusának nagyobb nyereségeit felvehetnénk Ehelyett késve, másutt kimunkált és már beérkezett termékek (pl farmer) kései termékciklusaiba kapcsolódunk be, rendszerint a telítettség vagy a visszaesés periódusában, ahol már nincsenek komoly nyereségek

A magyar piac jelenlegi állapotában még nem telítődott Ez a folyamat csak most kezdődik, s a hatékonyság és a termékciklusok kozotti osszefuggések csak a jovőben fogják kimutatni vastorvényeiket De ma már az innováció sem elegendő A pontosság, a megbizhatóság is olyan feltételek lettek, amelyek kikerulhetetlenek Ami a tőkés piacot illeti, egyes felvevők meghódítása és megtartása érdekében a termelő olykor a végletekig megy el Vannak esetek, amikor érdemes teherautókban biztosítékot állomásoztatni az adott termékből a megrendelő ajtaja előtt tartalékként Ha bármi zavaró jonne is kozbe, ezzel a kis elol tartott tétellel át lehessen hidalni a főszállítás esetleges késedelmét Ma már a „just in time", a „mindent időben" is gazdasági torvény Elképzelhető, hogy az ilyen végletekig finomított és dinamizált mechanizmusban pont az iparművész szerepkore lehet kétséges? Tudjuk, hogy nem De azt már kevésbé, hogy e szerepkor minősítésénél a mérnokkel és kozgazdásszal azonos értékű helyet kell kapnia az irányitásban Ezt a helyet azonban onszántából sem a mérnok, sem a kozgazdász nem fogja felajánlani A felsőbb szintű beavatko-

zás elkerülhetetlen, ha az iparművész szerepének biztosítását komolyan kívánjuk.

E bevezető hozzászólásomban nem nagyon részleteztem a kézműves iparművész szerepkörét. Nem azért, mintha tevékenységét nem tartanám nagyon is jelentősnek, de mert úgy véltem, hogy az ipari területről érkező tárgyak minőségének feltételeire és beépülésük negatív tényeire jobban oda kell figyelni.

Természetesen a kézműves munkájára is vonatkozik minden olyan erkölcsi és minőségi kötelezettség, amely az új típusú kultúráért való felelősségből fakad. Mindannyiunk érdeke, hogy a fogyasztás és használat történeti örökségeit új képletté alakítsuk. Hogy az örökölt és a szocializmusban is újratermelődő egyenlőtlenségeket a státusszimbólumok szerepébe lépő tárgyakkal ne ösztönözzük. Lehet, hogy nem figyelünk oda, de nagyon sokan lesik és kalkulálnak azzal, hogy hol jelennek meg új egyenlőtlenségek képzésére alkalmas tárgyak. Olykor a kézművesség is – akaratára vagy annak ellenére, de – érintve van ilyen tendenciáktól. Természetesen ezek a negatívumok nem befolyásolhatják a kézművesség lényegét, amelynek elsődleges funkciója megmarad annak, hogy környezetünket személyessé alakíthassuk. Ebben van ennek a művészeti magatartásnak és cselekvésformának igazsága és meg nem szűnő társadalmi jelentősége. A jövőjét tekintve arra kellene leginkább figyelni, hogy funkciói szélesebb, társadalmasított méretekben jussanak érvényre.

Az iparművésznek éppúgy, mint az ipari tervezőművésznek, de általában minden művésznek etikai parancsa kell legyen annak tudata, hogy etika és esztétika egymástól nem elválaszthatók. Az iparművészetek etikai parancsa, hogy az ember és a tárgy viszonyát a birtoklás funkcióiból az önmegvalósítás magasabb emberi szintjére, egy fokozódó és szorosabb társadalmi érintkezés felé vezesse. Oda, ahol a tárgy majdan eltűnik az emberi cselekvések és viszonyok elsődlegességében. Az iparművészetnek és a tárgynak ezt az új

funkcióját nevezhetjük majd interperszonális designnak.

Ma még sajnos benne élünk a tárgyi, tevékenységi besorolások gyakorlatában és kampányaiban. Hol a kézművesség semmibevételével akarjuk megerősíteni a design gyengécske helyzetét, amint ezt a kritikai gyakorlatban nap mint nap tapasztalhatjuk, másutt meg a kézművesség és a kiállító művészet igyekszik funkcióit a design ellenében hitelesíteni. Rossz hozzáállások ezek a valósághoz. A korlátozott, de ugyanakkor erősködő magatartásformák kísérteties vagy/-vagy-jai.

Őriznünk és becsülnünk kell minden elért eredményünket, s megőrizve tovább fejlesztenünk azokat. Tudatosítanunk kell, hogy szerény gazdasági lehetőségeink nem azonosak a szegénységgel. Ne higgyünk azoknak, akik újabban a szegénységet használják ürügyként elmaradásuk, érdektelenségük és nem akarásuk elkendőzésére. Ha egyszer mindannyian tisztában lennénk úgynevezett szerény lehetőségeinkkel, akkor abban a pillanatban ez a szerény adottság értékké nemesedhetne. Egy vállalt és tudott szerénység ma kulturálisan, gazdaságilag is progresszív és haladó. Nem nélkülözheti azonban a tudatos, pontos és átgondolt irányítást. Mindeközben tudjuk, hogy kellenek a tárgyak. Tudjuk, hogy kevés lakásban, munkahelyen van jól alakított, emberre szabott ülőbútor, világítótest, hogy öltözék, konyha, közlekedés és szabad idő számos új, a mai életnek megfeleltetett tárgyat követel. Mindezek emberibbé tétele, kultúrába emelése az iparművész társadalmi feladata és szerepe. Ennek a szerepnek jobb megformálásához és eredményességéhez kell átgondolt és korszerűbb előadási teret biztosítani iparművészetünknek.

FEKETE GYÖRGY

Magunkról, mindenkinek

A konferenciára kiadott első számú dokumentumfüzetben Dvorszky Hedvig művészettörténész – szinte a lehetetlen határait kozelítve – első összefoglalás-vázlatát adta annak a mintegy félezer oldalas onfeltáró felmérési anyagnak, amely a magyar iparművészet, tervezőművészet történetének első ilyen vállalkozása, vallomása, pulzusa, erejének, gyengeségeinek dokumentuma, s mint csepp a tengernek, magába sűrített mikrováltozata annak a szaktársadalmi kozérzetnek, ami az egyéni kozérzetek pillanatnyi összessége Első ez az összefoglalás a tekintetben is, hogy a vizsgált anyag társadalmi és kulturális kozegunk tágabb összefuggései kozé helyeződott át, s ez a megkozelítési módszer a szokásos elemzések szintjét megemelve szakszerű, érdekes felfedezésekkel gazdagított, és tobb vonatkozásban is további forró vitákat sejtető megállapításokat hozott Ebből az anyagból a továbbdolgozás komolyan elindítható A szakírókra, a szakosztályokra, a szakma lelkiismeretének és realitásérzékének ébren tartóira vár ez a feladat Nem lehet tehát az a dolgom, hogy ezt a roppant felmérési anyagot – akár csak jeleiben is – felvázoljam onoknek Tényét azonban szukségesnek látom deklarálni

Azt viszont nem mulaszthatom el, hogy a további kozos lépéseink biztonságáért, a nagy egészbe épulésunk hasznosságáért, az elméleti bizottság munkájának folytonossága jeleként is felhivjam mindannyiunk figyelmét néhány aktuálisnak érzett momentumra A tervezőművészettel kapcsolatos ez általában, és a tervezővel magával, akiben korunkban a művészi és mérnoki képességnek, szociális adottságnak, gazdasági tájékozottságnak szukségszerűen egyesulnie kell Vagy kellene Gondolatmenetemnek két vonulata van Az első mit hozott felszínre általában a felmérés?

– Egyoldalt félelmeket, a kiszolgáltatottság érzé-

seit, szélmalomharcokban fáradt közömbösséget, külső és belső labilitást;

– másoldalt: igazságérzetből fakadó bátorságot, őszinte szándékú helykeresést, fáradhatatlan és agyoncsaphatatlan szakmai érdeklődést, a felkészülés biztonságát és biztató emberi tartást;

– ugyanakkor azonban: nagyfokú tájékozatlanságot, belterjességet, a társadalmi érzékenység hiányjeleit, szakmai elfogultságot, a nagyobb közeg szorításainak lebecsülését és a részletek értékének túlbecsülését;

– ám velük párhuzamosan: a széles horizontokat is látó felismerő képességet, a gazdasági és kulturális összefüggések megértését, nyíltságot és nyitottságot, dolgaink helyének szakszerű és befelé is igazságos behatárolását;

– rámutatott képzetlenségünkből adódó korlátainkra, szubjektivitásunkra, felesleges indulataink károsságára, improvizálásaink veszélyeire, a valóságtól való elszakadás buktatóira és következményeire;

– és felmutatta a bennünk levő tapasztalati és tudásanyag óriási tartalékait is, a biztos választás ösztönének jelenlétét, igazságérzetünk építő szándékú nyugalmát, az előre tervezett, okos lépések lehetőségeit és e lépések, lépéskényszerek útvesztőiben szerzett tapasztalásaink adta gyakorlat használhatóságát.

Szinkronban vagyunk tehát egy páratlan mértékben forrongó társadalommal, lendítő felismeréseivel és visszahúzó félreismeréseivel. Így nem vagyunk ugyan többek és jobbak, sajnos okosabbak sem másoknál, de nem vagyunk kevesebbek és félreállíthatóbbak sem, feleslegesebbek, mellőzhetőbbek sem. A kor emberei vagyunk, akiknek része van ebben a kialakult képben.

E gondolatmenetnek tehát első része azt kívánja leszögezni, hogy a tervezőművész napi munkájában általában találkozik a társadalmi igény és annak tisztességes kielégítésére a szándék és a képesség; jelfogó és továbbjelző képes lenni egyidőben, aki az általa létrehozott tárgyi és környezeti világgal – akarva, nem

akarva – látható módon szól bele a gazdaságpolitika, a kultúrpolitika, a kereskedelem és a fogyasztás dolgaiba, az életmód minőségi változatain keresztul a tudati viszonyokba, és mint ilyen vissza is hat azok alakulására A hatásnak és visszahatásnak pozitív vagy negatív volta viszont nagyban fugg azoktól a korulmények-től, keretektől, szabályoktól, szokásjogoktól és gyakran ellenőrizhetetlen egyéni intencióktól, amelyek medrét meghatározzák, kijelolik vagy félrejelolik

Ez utóbbiak jellegzetességeinek néhány vonásáról szól gondolatmenetem második része

A tervezés helyzete, mint minden szellemi munkáé, ma Magyarországon rendkívul bonyolult, nehéz és gyakran félreértett A tudás visszahúzó mértékű lassúsággal válik kozvetlen termelőerővé, s ebben a folyamatban is állandó lépéshátrányban van a tervezőművészeti gyakorlat A használat tárgyaira, eszkozeire irányuló tervezői munka pedig – s ebben szinte minden más szellemi munkától jócskán kulonbozik – kozvetlen termelőerő, az egyik legfontosabb gazdasági értékképző, minden értelmes munkának általában is első és meghatározó fázisa Bizonyosnak látszik, hogy kritikus gazdasági helyzetunk egyik negativ előjelű forrása az a tény, hogy a tervezés másodrendűként kezelt munkaszektor, nem is illik szervesen az ipari és kereskedelmi tárcák felépitési rendjébe, ahol ennek megfelelően az a hiedelem, hogy a világpiacon is helytálló tárgyak, áruk meghatározója dontő sorban a belefektetett fizikai munkától és az azt kisérő technikától fugg, s a benne fekvő szellemi hányadnak a szerepe másodlagos A tervezés és kozvetlen kozege, a fejlesztés ma a tervezőművészettel kapcsolatban levő teruletek jelentős hányadában napi improvizáció, kényszerpályás, koordinálatlan, végig nem gondolt rogtonzések sora, igy az érleletlen tipusok, korai standardok, szemfényvesztő váltótipusok antiszociálisak és gazdaságellenesek, amolyan országos méretű mellékuzemágszagúak Kulonosen sújtja ez a helyzet a konnyűipar teruleteit, ezen belul főképpen a lakáskultúra tárgyterule-

teit, a bútoripart, a lakástextilipart és a használati tárgyak világát a többi tárcáknál – hogy csak a legszembetűnőbbeket említsem Ezeken a területeken tudománytalan és szakszerűtlen szubjektivitás érvényesul az előtervezésben, hiányzik a tárcakozi egyeztetés, az életmódbeli változások, a szociálpolitikai meggondolások figyelembevétele, minduntalan vakvágányra fut a vonat, amelyben az utas a felszabadulás után máshova váltotta a jegyet Egy zavaros ízlésű, kapkodó, szakszerűtlen, pótcselekvésekkel operáló, kispolgári allűrokkel teli kozeg helyett például a szocializmusba Ahol a kulonféle szempontok egyuttes érvényesulése történelmunkben először volna igazán megvalósítható

Példaként egy általános érvényű, az egymás mellé rendelt tárcák munkáját osszefogó, a kornyezeti elemeket minden oldalról végiggondoló, az országos lakásépítési program alapszándékaival is egyező lakáskulturális program és az ennek megfelelő egységes használati értékű berendezések és tárgyak hiánya –, illetve az evvel ellentétes kínálata – ma, a négy es fél millió magyar lakás falain belul egy csokkent értékű nemzeti vagyon felhalmozásához vezet Nyilvánvaló, hogy ennek a gyártmánystruktúrának igen korlátozott a világpiaci értéke, emellett határainkon belul politikai és szociálpolitikai céljaink visszájára fordításába is beledolgozik Roppant nagy ez a felelősség A társadalom jellegét is – a maga zónájában – megkérdőjelezheti

Az ilyen jelzésekre a válasz tobbnyire az, hogy a tervező tervez mindent Ez így demagógia A tervezés, termelés, fogyasztás koordináta-rendszerében ugyanis régóta kitoltetlen egy igen fontos pont, népgazdasági és tárcaszintű kitoltése, megtervezése annak, hogy mit, miért, milyen kapcsolódási jellegzetességekkel, hol, ki tervez, fejleszt, gyárt és ad el, például az emlitett lakáskulturális tárgyak, cikkek sorában Kialakulhat ez speciális piaci korulmények kozott is Ennek feltétele azonban maga az árubőség, a túltermelés és a

túlkínálat, a totális szabad verseny Ez biztosan nem a mi utunk, s nem is volna lehetséges A mi lehetőségunk minden bizonnyal a realitások, a végiggondolt ésszerűség útja lehet, amiнek tudományos megkozelítése remélhetőleg folyik, s amelyből kovetkezhet az ésszerű tervezői megkozelités is Ennek egyféle alapképlete eddig is ismert volt

– vizsgálni az alaphelyzetet, amiben a napi helyzetek előállnak,

– tisztázni az előzményeket és rogziteni, rendszerbe foglalni,

– elvégezni az értékelő munkat,

– a célokat szembesiteni a lehetőségekkel,

– megtervezni a lépeseket es azokat nagyobb oszszefuggésekbe helyezni,

– megindítani az akciókat,

– működésbe hozni a visszajelzés és rogzités apparátusát

Ha valamelyik fázis kimarad, rovidzárlat van Kiélezett gazdasági helyzetben ez a zárlat akkora áldozatokat is kovetelhet, amekkoráknak napjainkban világszerte tanúi s egyre inkább részesei is vagyunk

Szűkítsuk a kort Szophoklész mondatja el az Antigonéban „kozos mindannyiunkban, hogy tévedhetunk" Hozzátenném a kozos tévedés már hiba, a korrigálatlan tévedés bűn Egy feltételezésem kapcsán jutott az eszembe Ugy érzem ugyanis, hogy a magyar tervezőművészet, a tervezők maguk veszedelmes csapdába szaladtak akkor, amikor a formatervező titulus vállalásával, sőt buszke vállalásával az esztétizálás hatásteruletére engedték kiszoritani magukat Onkéntes kiiktatásnak tűnik ez a tervezés, termelés, gyártás elszakithatatlan láncolatából Szeretném ezúttal is nagy nyomatékkal leszogezni, hogy a tervezésnek, benne a tervezőművészetnek ma már alig van terulete (a gépek, műszerek világán kivul), amelyik ne magát a tárgyat s ne műszaki, technológiai és esztétikai jellemzőivel egyutt tervezné meg Nincs tehát szilikátipari, bútoripari, textilipari formatervező, hanem a gyártás

struktúrájából végérvényesen kiiktathatatlan tervező van, akinek gondja, felelőssége maga a tárgy, az eszköz, az objektum Ha mégis volna, akkor semmi sem igaz, amit eddig valamennyien hangoztattunk Akkor az volna igaz, hogy a szerepünk másodlagos, hogy majd egyszer nyugalmasabb időkben ránk is szükség lehet Az volna az igaz, hogy a termelésnek, a kultúrának és a művészetnek nem a primer, hanem a szekunder koréhez tartozunk, amelynek érvényessége változó és vitatható Szakkérdésekben nincs hierarchia A tervező pedig szakember Helye nem a tennivalók piramisában, hanem azok sorában van Az ezzel ellentétes sokféle hazai gyakorlat mégis előállt Az a tapasztalatom, hogy azért, mert a tervezés szót és mögöttes tartalmát szűkösen, korszerűtlenul értelmezzük A tervezés összefoglaló fogalom, és mint ilyen hármas tagozódású

– előtervezés, kutatás, irányítás,
– konkrét tervezés, szellemi megfogalmazás,
– visszajelzés, rögzítés, szakirodalom, prognózis

A tervező tehát az a speciális szakembertípus, akinek a működési köre egy korszerűen működő társadalmi modellben gazdasági, kulturális, művészeti, közigazgatási, termelési, kereskedelmi és más területekre terjed ki, rétegei tehát polarizálódnak Es ki a magyar tervező? Az, aki a tervezés három fázisa közül legfeljebb a másodikban működhet közre A feltételes módban való fogalmazás itt nem véletlen A másik két összetevőt szinte kivétel nélkül mások képviselik Kik? A vákuumba a résekbe minduntalan beszüremlők Joggal, jogtalanul beszüremlők S máris a káderkérdések gyökerénél tartunk A tervező ma Magyarországon egyetlen pozícióba szorult vissza, illetve a felgyorsult évtizedek hevében, változásaiban maga is visszavonult, s ebbe a helyzetébe túlságosan belenyugodott Abba tehát, hogy dolgát csak a rajzasztaloknál végezze Ezzel a teljes tervezés hatásfokáról is lemond Vele együtt mond le a legnagyobb vesztes, a népgazdaság is Nem használja fel az előtervezésben, a prognoszti-

kában, a szociológiában, a tervezésfejlesztésben, az iparfejlesztésben, a rekonstrukciós folyamatokban, a közvetlen és közvetett irányításban, a visszajelzésekben, az értékelési folyamatokban és sok helyütt, még másutt, ahova kisugározhatna. Ma itt a tervezőművész az egyetlen olyan diplomás szakembertípus, amelyik a felkészültségét szinte semmilyen területen nem integrálhatja, aki saját kiválasztódásának kezdő lépéseit sem igen teheti meg, csak akkor, ha alapfoglalkozásáról látványosan lemond. Az orvos a gyógyítás minden lehetséges szervező, gyógyító, értékelő és oktatási fórumán jelentőségéhez mérten van jelen. A jogász a joggyakorlat és jogalkotás, a bírói tevékenység és a közigazgatás minden joggal kapcsolatos lépésében benne van. Mint ezek is, a tervezői munka is mint folyamat, a szakadatlan döntések folyamata, s így a döntésképességet potenciálisan magában hordozza. Visszaszorítása mögött elemzésre és változtatásra szoruló bonyolult vonulatok húzódnak meg. A tervezőművészetet s az iparművészetet általában nem szakemberek vezetik, irányítják. Ha ez a helyzet nem tud folyamatosan változni, a tervezésbe „felejtett" képességek leblokkolása a népgazdaság gyengítése irányába hat tovább, és a kulturális értékek hatásmechanizmusát is gyengíteni fogja.

Említsünk erre is egy példát! Az iparművészeti főiskola utolsó harminchat esztendeje egybeesik a magyar ipar és a magyar művészet történetének legmeghatározóbb változásával. Mégis, és éppen ekkor, ebben a majdnem négy évtizedben összesen ez időnek mintegy egynegyedében volt tervezőművész, iparművész a rektora, rektorhelyettese, párttitkára, szakszervezeti titkára, s nem volt rá eset, hogy tanszékeinek felét egyszerre szakmabeli vezette volna. Rendre el is marad minden átszervezési és tantervi reform után az a gyökeres szemléletváltozás, ami az iparvezetés progresszív erőihez való kapcsolódásához nélkülözhetetlen. Innen ered krónikus arcnélkülisége. A kulturális és ipari, valamint minisztériumi és vállalati irányításban a

már mintegy ezer főt számláló tervezőművész rétegből alig van egytucatnyi szakember, aki számottevő cselekvési teruletet kapott volna Sok tekintetben ezért sem lehet a szakterulet tényleges felelősségét bizonyos kérdések helytelen megoldásában érdemben felvetni Magam mégis azt szeretném, hogy mindezeknek a gátló korulményeknek ellenére, vagy éppen ezért, az elmondott problémák exponálására nem ez volna az utolsó alkalom, és a Szovetség minden súlyával segítségére lenne a továbbiakban a helyzetet feloldó folyamat megkeresőinek Gazdasági életunk szomjas a szakemberek kozreműkodésére A kulturális teruletek sem lehetnek kivételek Biztos vagyok benne, hogy a szakértelem teruletnyerése politikailag és gazdaságilag ma az egyik sarkalatos kérdés, egyik biztosítéka a hatékony termelésfejlődésnek, a kulturális értékképzésnek és a jó kozérzet stabilizációjának

Generációm és kategóriám majd három évtizede jórészt az ezért folytatott kuzdelemmel terhes Lehet, gyakran úgy tűnik, hogy a mi aktív időnk már nem is lesz elég a kibontakozásban való aktív részvételre Túl lassú ez a folyamat Lassúsága még csak noveli fontosságát Kitűnő drámaírónk, Csurka István egy drámája felvezetéseként a minap ezt írta egy folyóiratban „A csúcsokra dalolva indult fol az a nemzedék, amelyiknek ez az X is tagja – és később aztán ájultan nyúlt el a sotét szurdok mélyén Sokat próbált nemzedék ez, megízlelte a kozos siker, a szabadság ízét, kiitta a bukás keserű kupáját, voltak, valóban voltak lehetőségei, és látta a kapukat kinyílni és bezáródni maga előtt Ennyivel és ennyiben tobb, mint az utána kovetkező nemzedékek, amelyeknek már sem a tárt kapu, sem a vaspánttal zárt kapu élménye nem adatott meg, hanem csupán az állandóan egyformán kis résnyire kinyitott kiskapué A darab éppen arról szól, hogy hogyan lehet ebben a már kiskapussá vált világban hegynyi indulatokat egy lakás ajtaján átpréselni Ki lesz a győztes, az indulatok vagy a keretek?" Végezetul – átvitt értelemben – én is ezt kérdezem

BUZÁS ÁRPÁD

Az iparművészet, ipari tervezőművészet működési struktúrája

Az iparművész-tanácskozás központi gondolatául nem véletlenul választottuk az iparművészet, ipari tervezőművészet társadalomban elfoglalt helyének, népgazdasági jelentőségének, kapacitásának, kihasználtságának, az alakulás tendenciáinak, elméleti és gyakorlati kérdéseinek, ellentmondásainak vizsgálatát a tervezőképzéstől a termék, a tárgy megvalósulásának folyamatáig A tanácskozás aktualitását Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes 1979 november 7-én a Magyar Nemzetben megjelent nyilatkozata is alátámasztja „fejlődésunk nyomában járó szukségletbővulés és -differenciálódás, a művészeti ágak társadalmi szerephatékonyságában bekovetkezett átrendeződés, kulonbségcsokkenés a korábbiaknál fontosabbá teszi mondjuk a fotóművészettel, a tánccal, a zenével és korántsem utolsósorban az erősen differenciálódott iparművészettel való foglalkozást, ezek művészetpolitikai komolyan vevését' Az MSZMP KB 1978 októberi határozata, amely a termékstruktúra átalakitását kivánja, elsősorban kozgazdasági, műszaki jellegű feladatokat jelent Az iránymeghatározás, a fejlesztési, termékváltási koncepciók és elhatározások, a saját vállalkozások tervezése és a kulső erők felhasználása véleményunk szerint feltételezi – vagy ahogy itt a tanácskozáson már elhangzott –, szukségessé teszi az ipari tervezőművészet igénybevételét, bekapcsolását

Tanácskozásunk azért is aktuális, mert az 1975 minisztertanácsi határozattal létrehozott, az ipari formatervezés hatékonyságát, előmozditását szolgáló intézmények kozel otéves tevékenysége indokolttá teszi, hogy szót ejtsunk munkájukról, kicseréljuk tapasztalataikat, és ennek értékelését kérjuk a létrehozásukat elrendelő politikai kezdeményezőktől

Az MSZMP Politikai Bizottsága 1977 december 28-i határozata surgette a Kulturális Minisztériumot

hogy a tanácsokkal együttműkodve vizsgálja meg a művészeti intézmények működését, szerkezetét, és ahol szukséges, kezdeményezze, illetve gyorsítsa meg a korszerűsités munkáját Az 1977-ben megkezdődott munka ennek megfelelően programozta a bírálatpolitika, a kiállításpolitika és a kulturális intézményrendszer korszerűsitését A legfőbb probléma az alkalmazott művészetek, pontosabban az alkalmazott grafikus és ipari tervezőművészet teruletén vetődott fel Eppen ezért kotelességunk most elemezni szakteruletunk helyzetét és felkészultségét, hogy meghatározhassuk azokat a feladatokat és várható tendenciákat, amelyek a szakterulet előtt állnak a nyolcvanas években *Ezek egyelőre csak szakmai, szovetségi feladatoknak tűnnek és befelé irányulnak, előbb-utóbb azonban a terulettel érintkező, vagy a terulet irányitásáért felelős állami intézmények, szervek feladatmeghatározását és -vállalását is igénylik*

Az a fejlődési folyamat, amely az elmúlt 34 év alatt a magyar iparművészet történetében lejátszódott, megitélésem szerint a nyolcvanas évek folyamán új szakaszába fog lépni Az első és második szakasz váltását engedjék meg, hogy Hincz Gyula szavaival illusztráljam „Allithatom, hogy szakmai villongások, elméleti és kozéleti csetepaték s nem utolsósorban kultúrpolitikai harc eredményeképpen szuletett meg a hatvanas évek képző- és iparművészeti status quója, s ennek lényege, hogy a két nagy ágazat egymást kereső kulonválasztása volt meghatározó Helyesebben a két terulet kozotti versenyfutást – nem ideszámítva a művészeten kivuli primer anyagi előnyoket kereső tulekedést – a saját terulet belső differenciáltságának finomitása jellemezte A két terulet azonos rangot kapott" Hincz mester szavaival azt a korszakot kívántam behatárolni, amikor a háború utáni nemzedék erőteljes megjelenése, mestereikhez, választott példaképeikhez való felzárkózása történt A hagyományos keretek megújitása, új feladatvállalások, kezdeményezések

során érdemelte ki az iparművészet terulete ezt a helyzetbesorolást

A hetvenes évek iparművészete és ipari tervezőművészete újabb erőteljes megnyilvánulásokat hozott, amelyek jelentősen megváltoztatták a művészeti ág megjelenési formáit és társadalmi kapcsolatát is (szimpozionrendszer, periodikus kiállítási rendszer létrehozása stb) A második szakasz, a hetvenes évek iparművészete, ipari tervezőművészete, *a jelen* elemzésére az előadásom címében jelzett téma, „Az iparművészet, ipari tervezőművészet működési struktúrája" vizsgálatánál kívánok visszatérni

A művészetek és ezen belul az iparművészet fejlődésének alakulását elsősorban a társadalom anyagi létének mozgása határozza meg Az iparművészet és még inkább az ipari tervezőművészet, amely a társadalom egészének működési struktúrájával kapcsolatos, fuggvénye e mozgás fejlettségi szintjének, adottságainak Mivel az iparművészet és az ipari tervezőművészet a társadalom egészével van kontaktusban, produktumaival, létrehozott alkotásaival képes lehet a társadalom arculatának alakítására Ennek a tevékenységnek hatásfokát, hatékonyságát minősitik az egyes részfolyamatok, amelyek a tervezés, a termelés, az értékesités fázisaiban jelentkeznek Magától értetődik, hogy *az iparművészet, ipari tervezőművészet hatékonysagat csak a részfolyamatok eredményes osszegezése jelentheti* Még inkább vonatkozik ez a komplex kornyezetalakitás programjára, amelynek eredményessége nem csupán egyes ágak, műfajok, csoportok, egyének kiváló teljesitményétől fugg, hanem ezeknek osszhatásától

Most maradjunk az iparművészet, ipari tervezőművészet szerteágazó tevékenységi rendszerének vizsgálatánál Már tobben, nálam e kérdéshez jobban értők is megállapitották, hogy a szervezettség szinvonala a legkozvetlenebbul befolyásolja a tevékenység hatásfokát A szervezés szukségessége nem lehet idegen az alkotói folyamattól Az iparművész a kézműves alkotás

létrehozásában is társakra, kozreműkodőkre, szolgáltatásokra, anyagokra, eszkozokre tart igényt, az ipari tervezőművész kulonboző szintű és képzettségű munkatársakkal egyutt juthat el terve megvalósulásáig A szervezettség a tevékenység hatékonyságát mind a két szektorban erősen befolyásolja Az iparművészet, ipari tervezőművészet tevékenységi rendszerének szervezése és fejlesztése, viselkedési torvényszerűségeinek, jellemzőinek feltárása, megismerése és ennek alapján az egészet átfogó fejlesztési *politikája* hozhatja meg azt az eredményt, amellyel a két terulet szerves része lehet a komplex kornyezetalakításnak

A felszabadulást kovető időszak néhány évében megfogalmazódott az a fajta funkciórendszer, amelyet az iparművészet akkori vezetői mint előfeltételt fontosnak tartottak és az új társadalomban megalakuló Képző- és Iparművészek Szovetsége Alapszabályában rogzitettek is Az 1949-ben megfogalmazott működési struktúra a kovetkezőkben látta az iparművészet tevékenységének lehetőségét művészházak, műtermek létesitése – kiállítások szervezése – művészboltok az anyagbeszerzésre és az alkotások értékesítésére – pályázatok kiirása – folyóirat kiadása – konyvtárak, múzeumok szervezése – szociális gondoskodás – szerzői jogvédelem

Az otvenes évek elején a Népművelési Minisztérium a társadalmi funkciókra sorra megszervezte a képző- és iparművészet teruletének intézményi rendszerét (Művészeti Alap és vállalatai, Iparművészeti Vállalat, Képcsarnok Vállalat, Képzőművészeti Kivitelező Vállalat, Képzőművészeti Kiadóvállalat) Az intézmények, vállalatok alapítólevelében megfogalmazott elvek megteremtették a képző- és iparművészet fejlesztésének lehetőségét és nagyban hozzájárultak a nyugodt alkotói légkor kialakításához A Művészeti Alap szervezési felépitettsége példa volt a kornyező szocialista országokban, és még a Szovjet Művészeti Alap is nem egy vonatkozásban elismerte a magyar változat eredményességét, annak ellenére, hogy tulajdonképpen a

szovjet példa alapján indult a hazainak a szervezése A Képző- és Iparművészeti Lektorátus a maga eredeti programjával is progresszív vállalkozás volt, a kultúrpolitika odafigyelésének eredménye Az Iparművészeti Tanács létrehozása is úttörő jelentőségű volt, és első a szocialista országok kozott

Megállapíthatjuk, hogy az otvenes években lényegében kialakult *a kézműves iparművészet* működési struktúrája, ahol a kozponti irányítás éveiben teljességében megvalósulhattak a kultúrpolitika célkitűzései Megteremtődtek a kézműves iparművészet kulonbozó működési formái a kozosségi terekbe kerulő, építészettel kapcsolatos iparművészeti alkotómunka, a műkereskedelembe kerulő iparművészeti tárgyak tervezése és a művész által való létrehozása (tranzit), és kisebb mértékben a vállalat uzemeiben létrehozott kisszériás termékek tervezése és sokszorosítása Az alkotói munka érdekes szinfoltja volt a munkakozosségek működése is, ezek azonban végul is botrányos korulmények kozott megszűntek A novekvő oltozkodési és lakásigény kedvező konjunktúrát teremtett, és szinte problémamentesen novekedett a forgalmazás mértéke is, mivel az iparművész felismerte és kielégítette az ipar és kereskedelem által nem vállalt tárgyféleségek iránti keresletet

De mig az otvenes évek kozepén a kézműves iparművészet működési struktúrája megteremtődott és fejlődött, addig az ipari formatervezés terén az Iparművészeti Tanács, a Kulturális (Népművelési) Minisztérium felugyelete alatt a kozponti irányítás időszakában nem használta ki lehetőségeit, kulonbozó erőfeszítések árán sem tudott kialakitani korszerű működési struktúrát Pályázatai, néhány akciója, kiállításai nem hoztak meg a kívánt eredményt, mivel orientáló szerepe intézményesen nem tudott behatolni a kulonbozó iparágak tervezői teruleteire Azt a néhány pozitív kezdeményezést vagy szervezeti formát a tervezőművészet lehetőségeit felismerő ipari vezető, főmérnok személyes hozzáállásának koszonhetjuk Altalában nem

alakult ki az a politikai koncepció, amely megváltoztatta volna a gyáron belüli műterem, tervezőiroda vagy osztályok háború előtti gyakorlatát. Mentségül szolgál, hogy ekkor iparunk erősen mennyiségi beállítottságú volt, és ez nem is nagyon kedvezett a tervezői igény megteremtésének. A működési struktúra hiánya meghozta a képzés iparra irányultságának reakcióját: egyre több tervező hagyta el a gyárat, illetve friss diplomával sokan a kézműves területre orientálódtak. A hatvanas évek a kézműves iparművészetben megérlelték annak szükségességét, hogy a fejlődés érdekében, a szakmai hatékonyság, társadalmi elkötelezettség kibontakozása céljából új kezdeményezésekkel lépjen fel, tágítsa a működési struktúrát, új partnereket vonjon be tevékenységi körébe. A hatvanas évek végére alakul ki, és két ágon ez a fajta tevékenység: nevezetesen a kiállításpolitika reformálásában (analizáló kiállítások igénye és szervezése, műfaji kísérletek, programozott kiállítások rendezése, amely végül a vidék, a tanácsok, vidéki múzeumok bekapcsolásával *a periodikus kiállítási rendszer* hálózatához vezetett) és az alkotói kísérletek fórumának: a tanácsok, a társadalom, az ipari üzemek támogatására épülő *szimpozionok* megteremtésében. Mindkét törekvés jelentős sikereket hozott az egész iparművészetnek a hazai művészeti közéletben, a társadalomban és a külföldi kiállításokon is. Ezeknek célja általában egy-egy szakma kiteljesedésének, a műfajok új lehetőségeinek, kifejezési formáinak, új tartalmi összefüggések kutatásának és nem utolsósorban felhasználhatóságának, alkalmazhatóságának elérése volt. E téren azonban nem ment minden simán. A kézműves iparművészet, mivel célkitűzéseit maradéktalanul megvalósítani nem tudta, a könnyebb ellenállás útján képzőművészeti kifejezési területbe torkollott, és amennyire pozitívan befolyásolta ezzel a magyar képzőművészet fejlődését és a merev műfajhatárok letörését, ugyanakkor saját közegében *nem tudott* jelentősen érvényesülni. A vállalkozások tárgyai felhasználás helyett múzeumi tárgyak

lettek, vagy a Művészeti Alap 10 évvel ezelőtt megindított félmilliós, majd milliós vásárlásai révén raktárba kerultek Bár kritikus kollégáink másképpen vélekednek erről, szukségesnek tartottam ennek a véleménynek a kozreadását

Az új gazdasági mechanizmus, az irányitás uj rendszere a továbbiakban kétségessé tette az ipari tervezőművészet helyzetét, az irányitó rendszer, az ipari tervezőművészeti politika hiánya surgette a változást A MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága kezdeményezésére a minisztertanácsi határozat megszuntette az Iparművészeti Tanácsot, és létrehozta az ipari formatervezés új intézményrendszerét (1975) Bár furcsa módon nem egy osszefuggő rendszer alakult, hanem három, kulonboző felugyelet alá tartozó intézmény, kulonboző funkciókkal A minisztertanácsi határozat óta négy és háromnegyed év telt el Meg lehetunk elégedve az új struktúrával? – elérte hatását az ipari tervezőművészek teruletén? – változott a tervező – termelő – értékesitő kapcsolata? – megváltozott jelentősen a tárgykultúra arculata? Azt hiszem, nem vagyok egyedul azzal a véleménnyel, hogy egyáltalán nem lehetunk elégedettek! Igen kevés egy intézmény életében ez a pár év, a tendenciának azonban már világosan jelentkezni kellett volna Sajnálatos ez a kapcsolat egy elzárkózás, amely az egymás munkáját feltételező, szukségszerűen egymást kiegészitő intézmények kozott kialakult Sajátos a munkamódszere az Ipari Formatervezési Tanácsnak, amely tevékenységét tartalmazó irányelveit, ajánlásait a szakma művelői, az ipari tervezőművészek vagy szervezeteik részére nem teszi kozzé, illetve mint nem publikálható anyagot kezeli Viszont eredménynek kell elkonyvelni a nivódijak alapitásának tényét, és vitatható bőbeszédűsége ellenére is pozitivan kell fogadni az ipari tervezés kovetelményrendszerére kozzétett ajánlásait, amelyeket tobb iparági minisztérium már magáévá tett és vállalatai felé továbbitott

Megállapithatjuk, hogy az Ipari Formatervezési Ta-

nács a jelen időszakban az ipari tervezőművészet struktúráját lényegében nem tudta megváltoztatni Az ipari tervezőművészet hatékonyságának fokozása érdekében feltétlenul fontos lenne, ha létrejonnének az iparágakon belul olyan ágazati stúdiók, bírálati-értékelő fejlesztési, kutatási bázisok, amelyek képesek lennének az uzemi-vállalati érdeken felulemelkedve megteremteni annak a lehetőségét, hogy kialakuljanak ágazaton beluli egyuttműkodések, illetve olyan tárgyrendszerek, komplexumok, amelyek képesek meghatározni, átalakitani a munkahely, munkaeszkoz esztétikáját, az oltozkodés, a lakáskultúra, kozossági terek és kozlekedés esztétikáját Az Ipari Formatervezési Tanács, az Ipari Formatervezési Tájékoztató Kozpont, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus csak egyuttműkodve vagy netalántán *egy intézményként* tolthetné be fontos hivatását *A kulonállás, a kulondolgozás nem segíti az ipari formatervezés ugyét* Az irányítás ágazati elkulonulése hozzájárul ahhoz, hogy az egyes gyárak, vállalatok egymástól fuggetlenul dolgozását stabilizálja, és mivel ilyen koordinációs egyuttműkodési koncepció az ágazaton belul sincs kialakítva, feltétlenul szukséges, hogy ennek egyik szorgalmazója legyen az ipari formatervezés intézményrendszere

A kézműves iparművészet teruletén, mint ahogy már emlitettem, a hatvanas évek végén jelentkező igények surgették a korszerűsítést, a beilleszkedést, és a kézműves iparművészet szerepének tisztázását Sajnálatos módon ez akkor nem vezetett el még a tárgyalás, az eszmecsere szintjéig sem 1977-ben újból napirendre kerult a kérdés Segítségunkre jott az is, hogy az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága kezdeményezésére napirendre kerult a művészképzés távlati tervének kidolgozása A kérdést feltették úgy is kézműves iparművészet vagy ipari tervezőművészet? Hosszas viták után állásfoglalás szuletett a magyar fejlődési viszonyok és a kulfoldi tapasztalatok figyelembevételével a dualisztikus álláspont mellett maradtunk A kézműves iparművészet, véleményem szerint,

nem szűnik meg a kozeljovőben, de lehet, hogy a távolıban sem helye van a ma társadalmának tárgykultúrájában Változık kıfejezési formája, de hagyományőrző szerepe vıtathatatlan

Az ıpari tervezőművészet csak az ıparban, az ıparral egyuttműkodve és a kereskedelem kozvetıtésében valósulhat meg Az ıparba épulés nem egyenlő a státusos forma egyeduli és kızárólagos érvényesıtésével Az ıpari tervezőművészet az alkotási és egyuttműkodési folyamatok számtalan struktúráját feltételezheti, amelyek fugghetnek a gyárak feladataıtól, ıparági programoktól, a komplex kornyezetalakítási vállalkozásoktól, időszakos feladatvállalásoktól, vagy a folyamatos munkától és így tovább Ezzel adós a formatervezéssel foglalkozók, az irányítók és a felelősségvıselők kore

Mı jellemző a kézműves ıparművészet és az ıpari tervezőművészet jelenlegi struktúrájára? (Leszámítva néhány pozıtív torekvést, amely tendenciájában példát adhat a továbblépésre) Az, hogy a kézműves ıparművészeti tárgyak jó része ıparszerű sokszorosításban, sok esetben kıfogásolható minőségben, barkácsszınten kerul előállításra, az ıpari termékek pedıg kısıpari módon kerulnek sokszorosításra Példám a két végletet jelolı, a kettő kozott vannak azok a tárgyak, amelyek a tısztázódáshoz vezethetnek Mıre van most szukség? Mındenekelőtt arra, hogy megvalósıtsuk azt az elvet, hogy mındent a maga helyén, saját funkciójának, rendeltetésének megfelelően hozzunk létre, meg kell kezdenunk a profıltısztıtást, nálunk ıs végre kell hajtani az ıpari tervezőművészet, kézműves ıparművészet termékstruktúrájának kıalakıtását

Ma még sok kozos vonás van a két szektor alkotói folyamatában De valószınűleg pontosabbá válık a mai kézművesség megfogalmazása Kovetelményrendszere, programozása és helye a kornyezetkultúrában – a műszaki fejlesztés és az anyagellátás, szolgáltatás javıtásával – tokéletesedik, és módszerében, megkozelıtésében távolodni fog az ıpari tervezőművészet alkotói módszerétől Az ıpari tervezőművészet természetesen

igénybe veszi a hagyományos kézműves iparművészet vagy egyes képzőművészeti ágak kifejezési eszköztárát mint a tervezés megjelenítésének lehetőségét A két szektor tökéletesedése és módszerében való elkülonülése lehetőséget nyújt arra, hogy megvalósuljon a kézműves iparművészet integrálódása a korszerű öltözködés- és lakáskultúrába, az ajándékozási tárgyak világába, a közösségi terek kialakításába, és ugyanakkor az ipari tervezőművészeti alkotásként létrehozott tárgy, termék rendeltetésének megfelelően elfoglalja helyét a komplex környezetben Ilyen formában lehet életünknek mindennapi része a kézműves iparművészeti tárgy, amely eleget tesz szubjektív igényünknek a nagy sorozatú használati tárgyak sorában

Nem hiszek a kizárólagosságokban, hiszen az életben soha nincs olyan, hogy csak az egyik van, és a másik már nincs jelen A múlt örökségében kezdjük életünket, védjük és óvjuk, amit értéknek tartunk, hozzátesszük azt, amit mi tudunk nyújtani, és felajánljuk a jövő felé elképzeléseinket, melyeket mi már nem tudunk megvalósítani Jelenünkben együtt élünk az építészet, építőművészet által létrehozott közegben a képzőművészettel, ipari tervezőművészettel, a kézműves iparművészettel, fotóművészettel, népművészettel és sok olyan tárggyal, amelyek más országból kerültek hozzánk Vertikális és horizontális kapcsolódásunkat nem tudomásul venni nagy mulasztás lenne Ha teljességre törekszünk, csak ebben az irányban haladhatunk előre

A felvázolt feladatok természetesen új struktúrát és átrendeződést kívánnak meg A 25–30 éves intézményrendszer felülvizsgálatra szorul Ami bevált maradjon, tegyük tökéletesebbé Amire igényünk van készítsük elő, készüljünk fel rá, és készítsük fel azokat is, akikkel azt megoldani akarjuk A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének vezető testülete kifejtette véleményét a Kulturális Minisztérium végrehajtási tervével kapcsolatban, amely a képző-, ipar- és fotóművészeti terület bírálati, kiállítási tevékenységét, va-

lamint intézményrendszerének új feladatait van hivatva megfogalmazni Véleményunk szerint csak ott hajtsunk végre módosítást, ahol arra feltétlenul szükség van, és felkészult rá a partner, aki az új funkciót átveszi Állásfoglalásában a Szovetség elnoksége megállapítja, hogy a bírált centralizált intézményrendszer, ami biztosíthatta volna a párt kultúrpolitikai céljának megvalósulását, nem jött létre a műveltségi színvonalnak művészi értékű képző- és iparművészeti alkotásokkal való fejlesztése, a művészek arányos, képességeiknek megfelelő és fejlődésuket elősegítő foglalkoztatása, továbbá a művészi tiszteletdíjak egységes és arányos megállapítása A létre nem jött centralizált intézményrendszer teljes elvetése, illetve elemzésének hiánya kétségessé teszi a decentralizmusra való teljes áttérést A Szovetség elnoksége a továbbiakban annak a véleményének adott hangot, hogy a gyakorlati megvalósítás kérdéseiben aggályai, fenntartásai vannak Az új struktúra előtérbe helyezi a tervezői foglalkoztatás menedzselését, a munkaelosztás helyett a munkaszervezés gyakorlatának általánossá tételét A szakterulet foglalkoztatási átrendeződéséhez is fel kell készulni, és kedvező feltételek, valóságos feladatok, érdekeltségek biztosításával el kell érnunk a jelenlegi foglalkoztatási arány megfordítását az ipari tervezőművészet javára Ami a szakterulet intézményrendszerét, az iparágakat, tanácsi apparátusokat illeti, fel kell készulni azoknak a feladatoknak átvállalására, amelyekhez jól képzett szakemberekre van szükség (előrelátó tervezés és egyuttműkodés más tárcákkal, intézményekkel) Az átrendeződés nem jelentheti a Kulturális Minisztérium ágazati felelősségének feladását A problémát az okozza, hogy az ágazatkozi felelősség csak ott érvényesithető, ahol az ágazati felelősség egybeesik a felugyeleti irányítással Míg a kézműves iparművészet csak kis hányadában, addig az ipari tervezőművészet teljességében ágazatkozi problémákat tartalmaz, ezeknek megoldására receptet ajánlani nem tudok, de az biztos, hogy ezek csak osszefuggésukben oldhatók

meg. Az ágazatközi folyamatok orientálása csak koncepcionált tervezési programokkal, kooperálásra ösztönző szabályozókkal lehetséges.

A nyolcvanas évek feladataira való felkészülésünket talán egy kicsit komorabban festik elénk a témával foglalkozó szakemberek. Ennek ellenére bizakodással és feladatvállalással várom a jövő esztendőt, mert meggyőződésem az, hogy közös akarattal úrrá lehet lenni a nehézségeken. Volt már példa erre többször is történelmünkben, saját generációm, pályatársaim életében.

Az előadásokat követő vitában mind az iparművészszakma, mind az illetékes minisztériumok képviselői felszólaltak. A tanácskozás Buzás Árpád alelnök zárszavával, illetve az alábbi ajánlás elfogadásával ért véget:

AZ IPARMŰVÉSZ-TANÁCSKOZÁS AJÁNLÁSAI

1. Szorgalmazni kell az iparművészet és az ipari tervezőművészet történetének, alakulásának folyamatos és szakszerű rögzítését, feldolgozását, mozgásirányának szélesítését, hogy további terveink kimunkálásának tudományos értékű alapjai az irányítás, a szakmapolitika és a szakirodalom rendelkezésére álljanak.

2. Az érdekelt iparművészeti, ipari tervezőművészeti intézmények, szervezetek a kulcshelyzetben levő ágazati minisztériumok felelős vezetőivel dolgozzanak ki olyan későbbi munkamintául szolgáló tervezeteket, amelyek módot adnak a tervezőművészet számára a legfontosabb népgazdasági programok megvalósításában való részvételre. Vizsgálják meg, hogy milyen módon vehet részt az ipari tervezőművész-szaktársadalom a belső fogyasztás és a külkereskedelmi gondok megoldásában.

3. A Szövetség vezető testületei szorgalmazzák az érdekeltek irányában, hogy az iparművészeti, ipari ter-

vezőművészet jelenlegi intézményrendszere felülvizsgálásra kerüljön és a folyamatos, az adott körülményeknek és távlati fejlesztési elképzeléseknek megfelelően kerüljön fejlesztésre. Elsősorban javasoljuk az 1005/1975. MT. határozattal létrehozott intézményi rendszer tevékenységének vizsgálatát és hatékonyságának fokozását.

4. Az iparművész, ipari tervezőművész-szakma fokozza önismeretének feltárására tett erőfeszítéseit, a tervezőképzés, továbbképzés, az elemző-dokumentáló kritika, szakirodalom alakulását figyelő és segítő munkáját, a tervezés-termelés-értékesítés folyamatában tovább folytatja a szükséges együttműködés érdekében a gondolatcseréket, változatos lehetőségeinek jobb biztosításával.

5. A Szövetség vezető testülete a tanácskozáson felvetett gondolatokat megfelelő formában érvényesíteni kívánja saját munkatervében és működési rendjében. Az 1981-es Szövetségi Közgyűlés elé terjeszti azokat, hogy rögzítésre kerüljenek a Szövetség programjában, illetve módosított Alapszabályában.

Művészet, 1980. 5. sz.

II. VIZUÁLIS ESZTÉTIKUM – MINDENNAPI KÖRNYEZET

KÖRNYEZETÜNK ÉS A VIZUÁLIS KULTÚRA

BERECZKY LORÁND

A KULTURÁLT LÁTÁS

Az utóbbi években a szakfolyóiratokban, napilapokban egyre gyakrabban találkozhatunk a látáskultúrát, a vizuális kultúrát, a különböző vizuális művészeti ágak és a közönség kapcsolatának problémáit ismertetőtárgyaló cikkekkel. Olykor már olyan érzése támadhatott az olvasónak, hogy ismét valami „divathullám" árasztotta el a sajtó hasábjait; oly sokan és sokféleképpen nyilatkoztak a vizualitás kérdéseiről. Néha jogos is ez az aggodalom, különösen akkor, ha kifejezetten szakmai elemzések során egy-egy mű értékelésénél a vizualitás vissza-visszatérően, mint mindent megoldó varázsszó jelentkezik. Esztétikai vagy az adott művészeti ág mesterségbeli problémáinak számbavétele során döntő érvként szerepel a vizuális kultúrára való hivatkozás, anélkül, hogy tisztázott lenne, tulajdonképpen mit is ért rajta az érvelő.

E zavaró momentumok ellenére is állíthatjuk, hogy nem divatról, hanem nagyon is eleven, széles körben sürgető aktualitással jelentkező kérdésekről van szó, csak az értük való érveléssel nem szabad visszaélni. A felelősséggel kutatók és a témában tudományos igényű megoldási alternatívákat kidolgozók munkáiból egyértelműen kiderül: éppen napjainkban hihetetlenül megnőtt a látás és láttatás jelentősége, s nem véletlen a kiterjedt érdeklődés.

A környező világról – az emberi tevékenységnek,

életnek környezetet adó természeti és társadalmi közegről – szemünk révén kapjuk a legtöbb információt. Amit látunk, amire tekintetünk irányul, leköti figyelmünket, sőt általánosan ismert emberi tulajdonság, hogy a más úton szerzett információk hitelességéről is nagyon gyakran éppen a látás útján szeretnénk meggyőződni. („Azt hiszem el, amit látok!") Nem közömbös tehát, hogyan és milyen formában, miről és milyen minőségben kapnak a látás útján ismereteket az emberek. De természetesen az sem közömbös, hogy a megszerzett ismereteket hogyan dolgozzák, használják fel; illetve mekkora aktivitással és mely területekről milyen vizuális információkat igényelnek. Tulajdonképpen amikor a vizuális kultúráról a legtágabb értelemben beszélünk, mindezekről az összefüggésekről szó van, tehát a látáskultúra vagy a kulturált látás nem csupán a vizuális művészetek – képző- és iparművészet, film, tánc stb. – értékei körében való eligazodást jelenti.

Szükséges ezt elmondani, mert a látáskultúra napi gondjainak, meglevő vagy vélt nehézségeinek felvetése az esetek többségében a képző-, jobb esetben az iparművészet területéről történik. A képző- és iparművészet pedig csak egyik területe a vizuális kultúra egészének. Közművelődési munkánkban válik teljes mértékben e tény világossá: e művészeti ágak bizonyos esetekben eszközként szolgálnak a látáskultúra alakításának folyamatában, más esetekben, illetve szempontok szerint a kulturált látás megteremtésének egyik célja a képzőművészet, az iparművészet szeretetének, értékei megbecsülésének és felhasználásának megteremtése.

A vizuális kultúra kérdéseinek felvetése vagy a kérdések megválaszolása az ember és a társadalom szükségleteinek figyelembevételével történhet eredményesen. Nem az az elsődleges, hogy a kultúraképző tényezőket önmagukban vizsgáljuk, az egyes részek összefüggéseiből rendszert építsünk ki, hanem az, hogy mindezeket az embernek a természethez és a tár-

sadalomhoz fűződő kapcsolatán keresztül vizsgáljuk. Bármennyire fontos is, hogy a vizuális formában megjelenő tartalmak formájáról, minőségéről átfogó ismereteket szerezzünk, csak önmagukban álló összefüggéseket tárhatunk fel, mert a vizuális kultúra lényege mindig emberi cselekedetekben realizálódik, illetve abban nyilvánul meg. A forma és a minőség vizsgálata külön tudományágak – elméleti vizsgálódások, gyakorlati kísérletek: például ágazati esztétika, ipari formatervezés – feladata. Ám ha csakis erre figyelünk, ismét leszűkítjük a vizuális kultúra fogalmát, illetve nem a vizuális kultúra kérdéseivel foglalkozunk. Ezért látszik célszerűbbnek, hogy ha a vizuális kultúráról beszélünk, a fogalom valós tartalmának megfelelően az emberi kapcsolatokról valló, minden képi megnyilvánulás színvonalának kérdését értsük rajta. Ennek értelemszerűen a látás, illetve a meglátás nívójában keresendő az alapja, így ismét igazolódik, hogy csak az emberi, azaz társadalmi viszonyok között kereshetjük a problémákat. Általánosan érvényes, hogy a kulturált látás olyan kulturáltságot feltételez, amely a környező világból érkező minden vizuális információt jelentése és jelentősége szerint képes osztályozni, azokra reagálni, s a reagálásban az adekvát magatartásformát, a szükséges viszontválaszt nyújtani.

Gyakorlati példával szeretném a vizualitás jelentőségét bizonyítani. Gyakran tapasztalt szomorú tény, hogy az új lakótelepek körül nem kis anyagi ráfordítással kialakított parkokban, a betonutat mellőzve, gyalogutakat taposnak az emberek a füvesített részen keresztül. E látvány alapján nehezen állíthatnánk, hogy az ott közlekedők kulturáltan cselekednek, s hogy megértették a környezet egészségügyi, esztétikai, szociális lényegét, ismerik az együttélés alaptörvényeit. Pedig a vizuális környezetet a lehető legjobb szándék szerint alakították ki, számítva talán arra is, hogy ha más nem, a park rendezésében megnyilvánuló, s mindenki számára könnyen érthető esztétikai értékek befolyásolják majd a magatartást. Mégsem ez történt!

Ha következetesen megvizsgáljuk a várt eredmény elmaradásának okát, elég hamar világossá válhat, hogy nem csupán az ott járók vétenek, hanem a tervezésnél, a park kialakításánál is hiba történt, és ez az, ami az ellenkező magatartást kiváltja. Az utakat, a kijelölt betonjárdákat nem racionálisan, nem a közlekedés ritmusának, céljának megfelelően tervezték, s ebben a rosszul szervezett vizuális környezetben ellentétbe kerül a szépség és a célszerűség. A meglevő igény válik komolytalanná azért, mert nem volt elég átgondolt a környezetalakítás, s mert a vizualitást csupán a látvány szintjén tudták megoldani, nem gondoltak arra, hogy ezzel a vizuális formában közölt tartalmak jelentőségét is megkérdőjelezik.

E példa talán arra is figyelmeztet, hogy milyen tágak a határai a vizuális kultúrával való foglalkozásnak. A természeti valóság is információt, különböző tartalmakat teremtő és hordozó, továbbító, vizuális környezet. A természeti környezet vizualitása azonban tapasztalati úton számtalanszor ellenőrzött, végső soron ismert tartalmak felidézése, a rutinszerű cselekvés irányába ható közeg. Sokkal bonyolultabb – de a természeti környezet is csak ebben az összefüggésben nyeri el az értelmét – a társadalomról, a társadalom mozgásáról, a társadalom és az egyén kapcsolatáról szóló látható tudósítások rendszerbe foglalása, hatókörük, tudatformáló erejük meghatározása.

Ezért kell különös figyelemmel foglalkoznunk minden olyan területtel, ahol a vizualitás útján tartalmak közvetítődnek, s ahol a látáskultúra fejlettségéről esik szó. Csak akkor beszélhetünk a képi látás fejlettségéről, fejlődő vizuális kultúráról, ha például a nagy sorozatú és népszerű könyvek tipográfiája is ilyen értelemben igényteremtő; ha az utcakép és a reklám, az alkalmazott grafika tudatformáló erejének jelentőségét is tisztázzuk. Nem engedhető meg, hogy ellenkezőjére forduljon a közönség és a reklámgrafika kapcsolata azért, mert bóvli az áru, amit reklámozunk. Így az a kép alakulhat ki az emberekben, hogy éppen a reklámgra-

fika a legalkalmasabb a hamis információk továbbítására. De ide tartozik a konfekció egyhangúsága, utcáink nappali és éjszakai arculatának színtelensége vagy a legtöbbet használt, életünket kísérő tárgyak – evőeszközök, bútorok stb. – célszerűsége és formáinak értéke.

A vizuális kultúra fejlesztése érdekében tett minden lépés – elméleti kérdések tisztázása, közművelődési feladatok megfogalmazása – azt szolgálja, hogy megtanítsuk becsülni, szeretni természeti és társadalmi környezetünket, s aktivizáljunk mindenkit szebbé és jobbá tételéért.

TÖLGYESI JÁNOS

A VIZUALITÁS JELENTŐSÉGE

Gyakran emlegetjük, hogy korunkban mennyire megnőtt a képnek, a vizuális kifejezésmódnak a szerepe. Vannak, akik napjainkat egyenesen a képi kultúra korának nevezik. Nem is egészen alaptalan ez a gondolat, ha csak futólag is számba vesszük, hogy milyen hallatlan mértékben megnövekedett az emberi tudatot napról napra ostromló képek mennyisége, általában hogyan növekedett a vizuális ingerek szerepe, jelentősége. Elég lesz csak utalni az újságokban, folyóiratokban, képeslapokban egyre nagyobb helyet, szerepet kapó dokumentumokra, fotókra, képekre, a reklámok szerepére, a filmekre vagy a televízió szüntelen áradó képfolyamára. Mindez az emberi kapcsolatok tartalmasabbá válásának és az egyre inkább kiteljesedő kommunikációs igénynek a következménye.

Az emberi kommunikáció legegyszerűbb formája, amikor két ember beszélget egymással. Itt a kapcsolat a beszédben valósul meg; de már a beszéd hanglejtése, érzelmi telítettsége is szolgáltat olyan többletinformációkat, amelyek a beszélőre, a beszélgetők viszonyára, a közlendőkre stb. vonatkoz-

nak A beszédet kísérő gesztusok, a mimika, bizonyos nehezen megfogalmazható apró mozgások, a térkoz-szabályozás a kapcsolatban kicserélődő információk fő tartalmát kísérő, minősítő funkciókat látnak el Ennek jelentőségére csak az utóbbi évek kutatásai hívták fel a figyelmet Felfigyeltunk arra a dinamikus, sokszínű kapcsolatra, amely az ember és kornyezete kozott valósul meg, s amelyben nagyon fontos szerepet játszik a vizualitás

A nem beszéd, illetve hang útján kozolt tartalmak felfogása a látás segítségével történik Ilyen értelemben, a „szem számára" létrehozott uzenetként lehet felfogni az ember kozvetlen kornyezetében levő tárgyakat az oltozkodéstől a lakás berendezéséig, a használati tárgyakig, a személyes kulsőségeket a hajviselettől az arc kozmetikázásáig Hogy ezek a tárgyak, kulsőségek az emberi kapcsolatokban jelentéskozvetítő szerepet toltenek be, mi sem bizonyitja jobban, mint az, hogy jó részuket az emberek tudatosan választják, mintegy ezekkel fejezik ki „egyéniséguket"

A fenti gondolatsor talán rávilágit arra, hogy az emberi kommunikációban megnyilvánuló vizualitás mennyire tágan értelmezhető, egyben jelzi azt is, milyen lényeges volna, hogy e terulet jellemző tulajdonságait a jelenleginél jobban ismerjuk

Az emberek kornyezetében jelentéskozvetítőként funkcionáló tárgyak, kulsőségek a tényleges kommunikációban statikus módon vesznek részt, jelentésuket hosszabb időn át nem változtatják, „használójukat" egy hosszabb időperiódusban jellemzik A vizuális kommunikáció bonyolultabb formái viszont olyan képi kozleményekben valósulnak meg, amelyek differenciált, sokrétű kozlést tesznek lehetővé Ezeknek a vizuális kozleményeknek legmagasabb szintjén az esztétikailag strukturált vizuális kozlemények állnak

A legfontosabb, hogy a kép tobbféle értelmezési lehetőségére és veszélyeire felfigyeljunk Lényegé-

ben arról van szó, hogy egy kép a valóság kulonbozó részleteire, kulonbozó tárgyakra, személyekre, szituációkra stb utalhat, a szemlélőnek magának kell kıválasztanıa az éppen aktuálıs, konkrét jelentést Ebben nyújt segítséget, elıgazítást a képet kısérő aláírás, magyarázat, verbálıs kozlés

Ugyancsak a képek értelmezésével kapcsolatos probléma, hogy a kép a kulonbozó értelmezésı szınteken, az általánosıtás fokának megfelelően, mást és mást jelenthet Például egy ló rajza az észlelés szıntjén kulonbozó gorbe vonalak egyuttese, az értelmezés első szıntjén egy ló rajza, egy kovetkező szınten táltos parıpa vagy Pegazus lehet stb A képnek ez a tobb szıntű jelentése a szemlélőtől, a befogadótól megkoveteli, hogy bırtokában legyen kulonbozó mélységű kulturálıs ısmereteknek, a kép befogadásához szukséges rendszerezett kulturálıs ısmereteknek Példánkban a szemlélőnek rendelkeznıe kell az absztrakció olyan fokával, amely lehetővé teszı, hogy az adott vonalegyuttest a valóság valamely tárgyával kapcsolatba tudja hoznı (általános érzékelés, pszichológıaı készség, absztrakciós képesség) A kovetkező fokon rendelkeznıe kell a tárgy (példánkban a ló) valamılyen képzetével (mındennapı ısmeret) Az ıkonográfıaı fokon a kulturálıs ısmereteknek még szűkebb kore szukséges, adott esetben a népmese motıvumvılágának, a gorog-romaı mıtológıa alakjaınak ısmerete (ırodalmı-kulturálıs ısmeretek) Ha, tegyuk fel, a fentı rajz egy gorog vázán látható, akkor újabb ısmeretrétegeket feltételezve, a kép újabb jelentésrétegeıt fejthetjuk fel és ıgy tovább

Ezeknek a rendszerezett kulturálıs ısmereteknek a nemzedékek kozottı átadása nem olyan egyértelmű és korulhatárolható folyamatban valósul meg, mınt például a beszéd megtanulása Ezeknek az elsajátítása az egyén szocializációjának későbbı szakaszában, hosszú időt ıgénybe véve valósul meg, egyénenként ıgen kulonbozó fokon és mó-

don. Éppen ez az egyik olyan jelenség, amely a vizualitás társadalmi funkcionálásának gondjait felveti. Ez a funkció a képek nagy mennyiségi növekedésének következtében egyre erőteljesebben bontakozik ki, s ennek a folyamatnak az előrehaladtával az ember kommunikációs lehetőségei hallatlan mértékben megnövekednek.

Hogy a kommunikáció vizuális formái alkotnak vagy alkothatnak-e nyelvszerű rendszert, és hogy ez miként viszonyul majd a verbális nyelvhez – ezek másodlagos, sőt olykor tévútra vezető kérdések. Az azonban tény, hogy a vizualitás, a kommunikáció vizuális formái az emberi tudat formálásának olyan lehetőségeit tárják fel, amelyek számbavétele és tudatos kimunkálása csak több tudományág együttes munkájának eredménye lehet. A vizualitás jelentősége, életünkben betöltött – egyre fokozódó – szerepe azonban arra figyelmeztet, hogy a munkát előbb-utóbb széles alapokon kell elvégeznünk, mert a vizuális kultúra alakulásáért felelősek vagyunk.

SZILÁGYI GÁBOR

A VIZUÁLIS KULTÚRA TELJESSÉGE

Társadalmunk környezetátalakító törekvésében a legerőteljesebben jelentkező áramlat – amelynek lehetőségeit sajnos nem aknázzuk ki eléggé, sőt sokszor figyelmen kívül hagyjuk a fejlődés e tendenciáját – a vizuális kultúra térnyerése. E tendencia lényege: minden kultúrahordozó jelet, tárgyat, jelenséget a látványban feloldani, a vizualitás útján továbbítani az emberekhez. E törekvés érthető, hiszen a külvilág felől érkező ingerek döntő többsége a szemünkön keresztül ér bennünket. Ismereteink nagyobb részét látás útján szerezzük, és ízlésünk alakítására a vizuálisra érzékeny beállítottsá-

gunk vagy éppen e beállítottság hiánya jelentékeny befolyást gyakorol.

A látványban feloldott jelek, jelenségek, tárgyak kultúraközvetítő szerepének növekedését észlelve, nem véletlenül beszélnek ma egyre többen a vizuális kultúra korszakáról. Ezen azt értik, hogy a kultúra – az embereknek a társadalomról, a környezetről kialakított ismeret-, szokás-, érték-, normarendszere – tükrözésében ma egyre jelentősebb szerep vár a vizuális kultúraközvetítő rendszerekre.

Melyek ezek? Semmi esetre sem tévesztendők össze az úgynevezett audio-vizuális közvetítőkkel (film, televízió), bár természetes, hogy ezek is beletartoznak a vizuális kultúra körébe. De számos más vizuális közvetítőrendszer is szerepet játszik a kultúra alakításában és tolmácsolásában, melyeknek léte, jellege még nem vagy csekély mértékben, esetleg rosszul tudatosult. Közéjük tartozik például a fotográfia, a reklám, a tárgyak – köztük a használati tárgyak – stb., melyek a maguk törvényszerűségei által szabályozva tükrözik az emberek tevékenységének, alkotómunkájának eredményét, anyagi és szellemi kultúráját, és kifejezésre jut bennük – egyebek között – a környezetátalakító tevékenység célja, színvonala.

A vizuális kultúra jelentőségét tehát nem csupán az audio-vizuális közlés fejlődésében, kiterjedésében kell keresnünk. Az audio-vizuális (tv, film) vagy a szkripto-vizuális (napilapok, folyóiratok) közlésrendszerek jellemzője, hogy intézményesített, társadalmilag elfogadott és alkalmazott, ismert szabályrendszer alapján tükröznek, alakítják át a közlést az e rendszerek útján kibocsátó alkotók. Az audio-vizuális rendszerek többsége integrálódott a kultúrába, a kultúra részét alkotja.

Más vizuális rendszerekről mindez nem mondható el. Nem ismertük még fel rendszer jellegüket, nem vagyunk megnyugtatóan tisztában formálódásuk törvényszerűségeivel, sajátosságaival, a kultúra

közvetítésében betöltött pontos szerepükkel, funkciójukkal, nem ismerjük, miként és milyen eredménnyel vesznek részt az emberek tudatának, magatartásának, észlelésének alakításában. Ennek következménye, de egyúttal társadalmi hatását befolyásoló tényező is, hogy alapos ismeretük hiányában nem is mindig tudjuk megtervezni, milyen szereppel, feladattal lehet felruházni ezeket a vizuális rendszereket a kultúra közvetítésében. Holott nyilvánvaló, hogy a hagyományos, ismert és társadalmi méretben ható, már elfogadott közlésformák hatása csak időleges, az emberek napi tevékenység-struktúrájában, szabadidő-felhasználásában csak rövid időt vesz igénybe (bár hatásában nem lebecsülendő), ugyanakkor egyéb vizuális rendszereké – éppen mert környezetünk állandó részei – állandó jellegű. Gondoljunk arra, mennyi időt fordítanak az emberek olvasásra, film- és televiziónézésre, múzeumlátogatásra stb.

Így ha a vizuális kultúrát azonosítanánk az audio-vizuális közlésrendszerek útján kibocsátott közlésekkel, akarva-akaratlanul a vizuális kultúra egészének társadalmi hasznossága és tudatosítása ellen dolgoznánk.

Nézzünk meg egy konkrét, a kultúra közvetítésében, az ízlésformálásban eddig még nem vizsgált példát: a reklámot. A szocialista társadalmi viszonyok között a reklám még keresi a helyét. Keresi, hogy milyen gazdasági-társadalmi-kulturális funkciónak kell megfelelnie. E funkciókeresés következménye, hogy a reklám kultúraközvetítő szerepét, ízlésformáló feladatkörét még nem lelte meg, s ezért mint kultúraközvetítő vizuális közlésrendszer társadalmi elismerésben még nem részesült, e tekintetben jelentőségét még alábecsüljük.

Abból indultunk ki, hogy néhány, régebb óta ismert vizuális közlésrendszer – például az építészet, a film – integrálódott a kultúrába, elfoglalta helyét a hagyományos, presztízzsel körülvett kultúraköz-

vetítők (képzőművészetek, könyv, színház, zene, rádió) sorában.

Tudomásul kell vennünk – és ez csak jól átgondolt, hosszú távra tervezett tevékenység eredményeképpen lehetséges –, hogy más vizuális közlésrendszereknek is jelentős szerepük van, és még jelentősebb szerep vár rájuk társadalmunk tükrözésében, az emberek ismeretanyagának, tudatának alakításában. Hogy kidolgozottságuk, fejlettségi fokuk ma még tökéletlenebbnek hat, mint a hagyományos kultúraközvetítőké, az egyrészt a fejlődés törvényének, másrészt a társadalmi igényeknek a tükröződése. Fejlődésük is a helyi vagy társadalmi méretű igények növekedésének, változásának, finomulásának függvénye.

VÁMOSSY FERENC

KÖRNYEZETALAKÍTÁSUNK „HATÉKONYSÁGÁRÓL"

„Az ember... a szépség törvényszerűségei szerint is alakít" *(Marx)*

Beszélhetünk-e környezetalakításunkban – a marxi gondolat értelmében – megfelelő szintű emberi hatékonyságról ma, amikor társadalmi tevékenységünk egészében az extenzív szakaszról egy intenzívebb, hatékonyabb szakaszra való áttérés lehetőségét, feladatait kutatjuk? Mire kötelezi korunkat ama marxi felismerés érzékeink, képességeink történelmi fejlődéséről, ember mivoltunk fokozatos kibontakozásáról? Hogyan kell saját társadalmi sajátosságainknak megfelelően értelmezni a „második természet", az emberi – ember alkotta és embert szolgáló – környezet alakításának feladatait? Egyáltalán, merre kell keresni a mai, többnyire maradi, néha viszont szélsőségesen avantgarde nézetek, álláspontok és törekvések között a szocialista társa-

dalmunk eszmei elkötelezettségének és fejlettségének megfelelő, valóban helyes utat? Olyan kérdések ezek, amelyeknek megválaszolása elől korunkban nem lehet kitérni.

Közismert tény, hogy az emberi környezet egészéről beszélni ma Nyugaton éppoly divatos, mint nálunk. Mégis úgy hisszük, hogy az emberi környezet egészének figyelembevétele, alakítása-fejlesztése-szervezése és ezen belül a legmagasabb rendű emberi-társadalmi szempontok, célok, követelmények, a környezet humanizálásának világtörténelmi feladatai valójában és igazán csak egy magasabb rendű emberi társadalom talaján, szocialista rendünkben juthatnak kifejezésre.

E rövid írásban azt szeretném vizsgálni, hogy milyen hiányosságok észlelhetők a környezetalakításban, milyen veszélyek, ártalmak, negatív tendenciák rejtőznek e téren. Melyek tehát feladataink a környezetalakítás folyamatában, a településtől az építészeten át a tárgyalakításig, a design, a formatervezés különböző műveleteiig?

A technikai haladás, a tudományos-technikai forradalom eredményeinek alkalmazása az építészet és a tárgyalakítás területén a környezetalakítás fejlesztésének döntő és nélkülözhetetlen feltétele. Az alkalmazás területén kibontakozó különböző irányú leszűkülések, egyoldalúságok azonban sokféle veszélyt is rejtenek magukban.

A szempontok leszűkítése a csak technikai kérdések tudomásulvételére, a technikai egyoldalúság, a technicizmus számunkra éppoly súlyos veszélyt rejt magában, mint a technikával, technikai haladással szemben tanúsított értetlenség, a technikaellenesség vagy a technikával való bánni nem tudás. A korunk technikai szintjén szükségszerű cselekvések elmulasztása, a cselekedni nem tudás, az elmaradottság egyik végletként a mai technika által megkövetelt magasabb rendű szervezettségi szint hiányára utal, a másik oldalon pedig tömeg-

gyártási módszereink gyakori egyhangúsága, csak egyoldalúan, csupán technikai szempontokból, szűklátókörűen mérlegelt világa a tervezésben szükséges magasabb szintű igényesség hiányára vall. Példaként éppúgy gondolhatunk lakóházaink jó részére (holott például házgyári lakóházainknál is van már nem egy kitűnő, igen meggyőző, magasrendű emberi-társadalmi értékeket sugárzó megoldás), mint kerámia-, üveg-, textil- vagy bútoriparunk rengeteg termékére; ezek ma nagyon viszonylagos értékkel, úgy-ahogy kiszolgálják igényeink egy részét, egészében azonban újabb igényt szülnek, mert használói, ráébredve a tárgy hiányosságaira vagy esztétikai silányságára, csakhamar nem óhajtanak mást, mint megszabadulni tőlük, újat, jobbat választani-szerezni.

Azt szokás e problémára válaszolni: ma még nincs pénz és idő arra, hogy különböző magasabb rendű igényeket, így távlati társadalmi és esztétikai igényeket is kielégítsünk. De vajon valóban erről van-e szó? Valóban igaz lenne-e, hogy a mai technikai eljárások színvonalán az a szükségszerű, ami társadalmi értékeiben, funkcionális-használati, szerkezeti-anyagi, esztétikai-emberi jegyeiben-tulajdonságaiban silány, a tárgyakkal, házainkkal, településeinkkel szemben támasztott magasabb igény pedig csak a jövőben vethető fel?

Nemcsak hiszem, hanem meggyőződésem, hogy nem így van.

Az igénytelenség, a viszonylagos elmaradottság és cselekvésképtelenség és az ebből eredő esztétikai és más területen is érzékelhető silányság iparitechnikai tevékenységünk mai színvonalán nem szükségszerű, hanem egy sajátos tehetetlenség eredménye, amely ellen minden tekintetben küzdenünk kell. Nem a technikából, a technika mai, viszonylag alacsony színvonalából fakad, hanem emberi tényezőkből, végső soron tunyaságból, értékítéletünk, munkakultúránk hiányosságaiból, lénye-

gében a társadalmi viszonyainkban rejlő olyan közismert ellentmondásokból, amelyeket alapvető célunk felszámolni.

A technika és az ember viszonyának olyan problémái tárulnak itt fel, amelyeket a technikai haladás és a környezetalakítás ellentmondásai kapcsán szükségszerűen meg kell említeni. Az alacsony igényszint védelmezése mögött meghúzódó fő kérdés ez: miért nem tudjuk ma azokat a társadalmi feltételeket biztosítani, amelyek a technika alkalmazásának, illetve működtetésének legfontosabb minőségemelő tényezői? Ezek közül is a legfontosabb: a szellemi ráfordítás (ezen belül például a rendszer- és formatervezés) mennyiségének emelése a tényleges fizikai munkavégzés csökkentése mellett. Úgy gondolom, a termelékenység helyes vagy helytelen értelmezéséről van itt szó, arról, hogy a termelékenység nemcsak mennyiségi, hanem minőségi mutató is; arról tehát, hogy az azonos termelési ráfordítások mellett elért jobb minőség, egy magasabb igényszint kielégítése – természetesen akkor és ott, ahol erre társadalmilag szükség van – társadalmilag éppúgy vagy még inkább jelentős és hasznos, mint a termelékenység csupán számszerű emelése.

Egy egyoldalúan mennyiségi, a következményekkel és így a minőségi szempontokkal eléggé számot nem vető, épp ezért helytelen szemléletben rejlenek hazai tárgykultúránk és építészetünk elmaradottságának forrásai. Ez az elmaradottság sokszor lényegesen nagyobb fokú, mint amennyire indokolhatják azt a rajtunk kívül álló objektív adottságok-feltételek, anyagi-technikai és társadalmi fejlettségünk eddigi eredményei, és igen jelentős az a tartalék, amelyet meg lehet mozdítani.

A design területén például nincs kellően feltárva és megfogalmazva a tényleges társadalmi igény, de nincs felmérve kellően a lehetőség sem, és alig van kihasználva a rendelkezésre álló szellemi kapa-

citás. Az építészeti feladatokban is közismert az a tény, hogy míg egyrészről igen sok, később meg nem valósított beruházás műszaki terveit készítjük el, a megvalósuló beruházások terveinél nem érvényesül a „nagyobb szellemi munkahányad – gyorsabb, pontosabb, jobb kivitelezés" elve.

Súlyos problémák merülnek fel a megrendelők, a befogadók, a társadalmi igényt képviselők oldalán, a társadalmi nevelésben is. Közismert a vizuális kultúra területén nevelésünk, ennek folytán egész társadalmunk viszonylagos lemaradottsága. Ha csak a vizuális kultúrát terjesztő művészeti lapjaink példányszámára utalok, világossá válik, hogy itt sokkal kisebb a „vájtfülűek", a hozzáértő érdeklődők száma, mint például a zene – a komoly zene – területén. Az értők és igénylők tömegei nélkül azonban valóban nehezen születhet meg a változást hozó hajtóerő – amit társadalmunk vezető erejének kell kifejlesztenie – a társadalom egészének érdekében. E helyzeten változtatni csak igen sokrétű – a zenei kultúra elterjesztéséhez hasonló méretű – tevékenységgel lehet.

Az említett problémák elemzése során talán az egyik legfontosabb kérdés: mikor, milyen szinten jelentkeznek a magasabb igények, például az esztétikai igény? Valóban igaz, hogy olyan „többlet" ez, amely csak anyagi áldozatokkal, magasabb fejlettségi szinten érhető el, vagy van más út is, amelyen esetleg anyagilag csökkentve a ráfordítást, csupán magasabb szellemi szint működtetése éri el a sajátos és valóban létező többletet?

Az első válasz csak kitérés a feladatok elől, következetlenség és mulasztás saját emberi-társadalmi értékrendünkkel szemben. Az ilyen jellegű vétket ma még megbocsáthatónak tekintjük, pedig az ember és a tárgy, az ember és az épített környezet viszonya rendkívül jelentős, nemcsak a tudatformálásban, a jövő emberének a nevelésében, hanem magában az emberi életben is, és hosszú generá-

ciókon át meghatározza az emberi lehetőségeket. Ettől a viszonytól, ennek a magasrendű vagy alacsonyrendű voltától válik az ember tulajdonképpen emberré, ez emeli fel vagy alacsonyítja le, ez alkotja létfeltételeinek döntő tényezőit. Az ember és a tárgy, az ember és épített környezetének viszonya lényegében az emberi kultúra része, annak egyik fokmérője.

Az esztétikum jegyei a tárgyon az alkotó emberi értelem, a kultúra jegyei. Az értelem jegye, emberi teljesség, viszonylagos tökéletesség ez, amely ha jelen van, nem ráfordításbeli többletekből, hivalkodásból, erőszakolt rátétekből keletkezik, hanem egy magasabb szellemi szint megnyilvánulása, amely épp akkor van jelen, ha – Madách szavaival – „úgy elbú, hogy észre nem veszik". Nincsen tehát semmi más feltétele, mint az alkotó kulturáltsága, egy mély emberi-művészi kultúra jelenléte a tervezés, az elhatározás, az alakítás során. A kultúra pedig nem – vagy legalábbis csak részben – a nemzeti jövedelem kérdése. Egy bizonyos szint fölött – és a miénk jelenleg feltétlenül ilyen – a kulturális értékek létrehozása már nem anyagiakon múlik. Elég a finn építészet és tárgykultúra magas szintű eredményeit összevetni a többszörösen magasabb nemzeti jövedelmen alapuló svéd építészettel és tárgykultúrával ahhoz, hogy belássuk: mindez nem anyagi, hanem olyan emberi kérdés, amelyhez elsősorban tehetség, igény és elhatározás, a szándékok megfogalmazása és a rendelkezésre álló lehetőségek kihasználása szükséges. Ez viszont csak rajtunk, társadalmunkon múlik és azon, hogy marxista elméletünk-tudományunk hogyan és miként érzékeli feladatait, lehetőségeit, hogyan teljesíti azt a feladatát, hogy a társadalmi cselekvés vezérfonalává váljon. Csak egy ilyen feladattisztázás és elhatározás után van reményünk arra, hogy előre látva a káros oldalt, a veszélyeket és a jövőt, a távlatokat, a következményeket, tech-

nikai fejlődésünket és termelésünket teljesebb összhangba hozzuk társadalmi elképzeléseinkkel.

A környezetalakítás egész folyamatában kell érvényesítenünk a tervezést irányító legfontosabb szempontot, a humán szemléletet, az egészre figyelést, amelyet hivatásszerűen a városépítész, az építész vagy az ipari tervezőművész képvisel. Ezen belül az építészet a nagyobb térbeli struktúrákra irányítja figyelmét, a design az egyes tárgyakra, a részletekre, és az azokból szövődő rendszerekre, úgy, ahogyan az építészet viszont a településformálás egységeit megteremtve, az egységek rendszereiből az egész társadalom életkeretét megformálja. Belső, szerves összefüggések sora tárul fel itt, amelyeknek állandóan tudatában kell lennünk. A környezetalakítás egészén belül az építészet és a design, a formatervezés végső soron csak mint sajátos aspektusú szemlélet létezik, amelynek közös eszköze a technika, közös irányultsága, célja viszont az ember, a társadalom célja, érdeke. Ez a cél: felemelni az embert elmaradottságából és a ránehezedő technikai nyomás alól. Sőt ennél is több: felszabadítani, kiteljesíteni az embert, bevezetni a szabadság, a teljes értékű tevékenység birodalmába, a technika eszközeinek intenzívebb, mélyrehatóbb, szélesebb látókörű felhasználása, kifejlesztése révén.

Az új emberi arculat kialakításán munkálkodunk. Ennek az emberformálásnak vannak tárgyi-technikai és vannak gazdasági feltételei. De vannak szellemi-társadalmi feltételei is. Az anyagi-gazdasági feltételeknek, a korszerű technikai eszközöknek sem vagyunk bővében, de céljaink e téren többékevésbé tisztázottak. Fontos feladatunk, hogy megérjenek társadalmunkban az embert formáló környezet alakításának szellemi feltételei is.

HORVÁTH GYÖRGY

NYUGTALAN GONDOLATOK NYOMDAIPARUNK SZÜLETÉSÉNEK 500. ÉVFORDULÓJÁN

A nyomda művészete... Ha e szavakat hallja, tíz ember közül kilenc biztosan bólint – és könyvespolcához lép, hogy előkeresse legkedvesebb, legszebben kötött, leggazdagabban illusztrált köteteit. Igaza lesz? Természetesen, csak...

Csak részben! Éppen erről – pontosabban erről is – szeretnék most beszélni.

Félre ne értsenek azonban: nem a könyvet becsülöm én kevésre! Elvégre ha így volna, vaskos és semmivel sem menthető tévedés áldozata volnék művészettörténeti és nyomdahistóriai, esztétikai és művészetelméleti szempontból egyaránt. Hiszen a nyomdászat és a könyv története Gutenberg óta egy nyomon halad; az ősnyomdászok kivétel nélkül könyvnyomtatók *és* könyvkiadók voltak. Könyv volt Gutenberg minden műve. És könyv volt a Magyarországon nyomtatott első munka, Hess András ötszáz esztendős *Chronica Hungaroruma*. Minden más, a röplap, az újság, a folyóirat, a plakát – és hadd rekesszem most be a fölsorolást, hiszen a teljes lista oldalakat töltene meg – a könyv után keletkezett a differenciálódó társadalmi igények hatására.

Botorság volna hát, ha valaki a könyv jelentőségét akárcsak csökkenteni próbálná, miközben a nyomdászatról beszél. De nem ugyanilyen félreértés-e a nyomdaművészet leszűkítése a könyvek tervezésére? Sőt a szép könyvek tervezésére, a bibliofil kötetekre, a díszalbumokra?

És mégis ezt tesszük. Nyomdáink és tipográfusaink – pontosabban: könyvkiadóink, hiszen a műveket ők nevezik be – gondos munkáját, invenciózus tervezőtevékenységét csak a Szép Magyar Könyv versenyének díjai koszorúzzák a nyilvánosság előtt. (Hadd vessem közbe, mielőtt valaki a

fejemre olvasná: tudom, hogy a Magyar Hirdető is nívódíjjal jutalmazza a legjobbnak ítélt plakátokat. Ám természetesen olyan szempontok szerint, amelyek távol esnek a nyomdai művészet és a nyomdai munka területétől.) Pedig – nem hiszem, hogy túloznék –, aligha volna haszontalan próbálkozás, ha egyszer valamelyik szerv kitágítaná a „pályát", s a könyvek mellé (természetesen nem egy kategóriába, hiszen a műfaji sajátosságok cél és tartalom szerint rendkívül különbözőek az egyes tipográfiai műfajokban) „bebocsátaná" a prospektusokat, a folyóiratokat, a napi- és hetilapokat. Sőt – mert nem igaz, hogy van nyomdai „termék" és van nyomdai „mű"; a fél kézzel és fél szívvel végzett tervező- és teremtő munkára sehol sincs mentség – a kisnyomtatványokat, a meghívókat, a hivatalos űrlapokat, a hirdetéseket, „le" egészen a mozijegyekig, a vasúti bilétáig, a kenyércímkéig. Szép hagyományt elevenítene fel egy ilyen széles körű, az egész nyomdászszakmát, a tipográfia minden lehetőségét átfogó, töprengésre és jó munkára serkentő verseny. Igazi eredményét azonban nem csupán ez jelentené, hanem az általa megnyitott lehetőség: a nyomdászmunka teljes területének színvonal-integrációja, vizuális kultúránk egyik legnagyobb és legjelentősebb térségének magasabb – és egyenletesebb – nívóra emelése.

Nem szokásom a „tekintélyekre hivatkozás", mégis evvel szeretném folytatni: a Kner Imre által kijelölt feladat betöltése! Mert Kner – kiadott levelei s tanulmányai nem hagynak kétséget felőle – nem csupán a magyar könyvkultúra színvonalának emelését tartotta feladatának, hanem az egész magyar nyomdászatét. Számára nem robotot, hanem nyomdászmunkát jelentett a közigazgatási nyomtatványok ésszerű megtervezése, tiszta, jó nyomása, s nem a „rang", hanem a helyes egyensúly, a tipográfusi teljesítmény adta meg a könyv, a folyóirat, a nyomtatott mű becsét. Nem a „díszkiad-

vány" volt az ideálja, sőt – tisztesség ne essék szólván – kifejezetten utálta őket, mert felfedezte bennük a hamisságot, mert meglátta, hogy pöfeteg pompájuk tulajdonképpen súlyos hibát leplez: az egység teljes hiányát! S az sem volt kétséges számára, hogy „reprezentációjuk" tartalomellenes; hogy épp azt teszik nehézzé, amit megkönnyíteniük kellene: közlendőjük – szövegük – megértését.

A nyomdai mű megítélésénél ugyanis – legyen az könyv vagy „csak" prospektus, folyóirat, újság vagy kisnyomtatvány – ez az ítélet alfája és omegája! A kinyomtatott szöveg nem puszta betűsor. Tartalma, közlendője van. Vannak fontosabb és kevésbé lényeges részei. Eleven szerkezeti törvényei. A könyvet – például – folyamatosan olvassuk; szemünknek törés nélkül kell végigfutnia a sorokon. S a jó könyvben minden ezt segíti elő: az oldal formája, a sor hosszúsága, a betűk típusa, a papiros minősége (hiszen a kötetet általában kézben tartjuk, tehát nem lehet túl nehéz), a nyomás tisztasága, a sorok fekvése (a jól formált könyvben egymásra kell feküdniük; nemcsak csúnya, de kifejezetten szemrontó, ha az egyik oldal átüt a másikon, és sorai a másik oldal sorközeit „feketítik"). Egy újságcikkben ritkán mélyedünk el így, gyorsabban futjuk át, ezt kell tudnia s ezt kell segítenie tipográfusának, ezért kell jó ritmusú, tartalmas címekkel és alcímekkel tagolnia, ezért kell iniciálékkal, kövér betűs kiemelésekkel, vonalakkal – nyomdásznyelven: léniákkal – terelnie a pillantást. Vagy a folyóiratokban: másképp olvasunk el egy novellát, s megint másként egy tanulmányt, recenziót, lapszemlét, rezümét. Nyilvánvaló tehát, mindegyik más megformálást – szedést és tördelést –, más hasábszélességet, másképp fogalmazott és szedett címeket, más betűt „kér" magának. Ugyanígy a prospektusok: lényeges szavaikat látványossá kell tennie a nyomdásznak, hogy „kiugorjanak" és bevésődjenek, s szövegüket gondo-

san össze kell hangolni a mellettük közölt fényképekkel, rajzokkal, grafikonokkal. És itt vannak a tankönyvek! Nem elég jól megírni őket, nyomtatásukra sem lehet elég nagy gondot fordítani. Hiszen szépnek kell lenniük. Elvégre éveken át találkozunk velük, többet forgatjuk őket a legjobb, a legkedvesebb regénynél is. A tőlük kapott látvány tehát – túlzás nélkül – életre szóló, döntő élmény! És „okosnak" is kell lenniük, hiszen a jó könyv hihetetlenül meg tudja könnyíteni az ismeretek rendszerezését, következésképp a befogadását és elraktározását, megtanulását is. (És viszont: egy tessék-lássék csinált, tartalmától „függetlenül" tipografált és kinyomtatott tankönyv iszonyú nehézségeket okozhat zavarosságával a vele dolgozó tanulónak és tanárnak!) Végül – s velük most lezárom a sort, hisz teljességre törekednem dőre dolog volna – hadd említsem meg a kisnyomtatványokat. Látszólag egyszerű feladatot jelentenek. Szövegük értelmezése s tartalmának megfelelő tagolása azonban semmivel sem kevésbé bonyolult a „nagyoknál". Hiszen ha nem így volna, nem „születne" annyi értelmetlen meghívó, nem látnánk annyi zavaros hirdetményt, mint amennyi – kutassuk csak át postánkat – még ma is a kezünkbe kerül!

Mindezt végiggondolni – és a megfelelő következtetéseket levonni – egyáltalán nem fölösleges luxus, nem oktalan időtöltés. A fényűzés, a pazarlás ugyanis nem a gondosan formált, szép nyomtatvány, nem a szép könyv, nem a jól tipografált újság, folyóirat, prospektus, tankönyv és „kisnyomtatvány", hanem a hanyagul tervezett és szakmai becsület nélkül formált munka! A lélektelen „termelés" és a gondolatellenes „tervezés". Különösen most, amikor nyomdaiparunk – a még nagyon sok esetben jogos panaszok, a technikai problémák, a hosszú „átfutási idők" ellenére is nyugodtan kimondhatjuk – fellendülőben van, amikor százmilliókat fordítunk rekonstrukciójára, folyamatosan

modernizáljuk a régi, patinás üzemek gépparkját, s új nyomdák sorát alakítjuk ki az elavultak helyén.

A technika ugyanis egymagában kevés. Ha nincs hozzá jó szakember, ha nem emelkedik a gépek színvonalával egy ütemben a tervezői és szakmai morál, sohase jutunk semmire, mert a jó gépeken selejtet – hisz minden rossz munka selejt – termelünk. S kinek jó az? Persze hogy senkinek.

Félreértés ne essék, nem vészharangokat kongatok. Ilyesmire nincs szükség. Nyomdászatunk helytáll magáért: „exportmunkák" sora, remek kötetek halmaza, színvonalasan tipografált és nyomott folyóiratok, prospektusok, plakátok garmadája, számos jó tankönyv, rengeteg kitűnő nyomtatvány bizonyítja s reprezentálja színvonalát. Hiszen csak a legutóbbi könyvhéten olyan kifogástalan munkákat forgathattunk, mint a *Chronica Hungarorum* és az *Anjou Legendárium* hasonmása, s méltó volt az ünnephez – és főleg: tartalmához – a *Körkép*, a *Rivalda*, A Szovjet Irodalom Könyvtárának két indító kötete. De a Magyar Remekírók Jókai-kötetében „elcsúsztak az ívek", és olcsó könyveink – a „paperback"-ek – bizony nem nagyon akarnak sikerülni: gyönge s törékeny a borítójuk, közömbös a címlapjuk, kicsi a szövegbetűjük, s hozzá képest túlságosan szélesek a sorok, aránytalanul keskeny, „takarékos" a margó. Pedig nehezen hihető, hogy egy gondosabban tervezett és „kivitelezett" borító vagy egy csöppet nagyobb margó s picit nagyobb szövegbetű olyan rettentően megdrágítaná ezeket a könyveket.

Vagy itt van a régi „sirám": hiába van az Athenaeum Nyomdában modern mélynyomó gép, képeslapjaink színvonala sehogy sem akar javulni: sok bennük a „szöveg" és kevés a jó kép, nem beszélve a fantáziátlan „biztonsági" tördelésről, a dramaturgia nélkül egymás mellé rakott „bélyegnyi" képecskékről. Gyakran egyhangú, rutinszagú még folyóirataink címlap-tipográfiája és belső szer-

kezete, nyomdai képe is. Nem beszélve a – sajna – még mindig „gyermekcipőben járó" prospektusokról (amelyek közül csak nagyon kevés állja ki az összevetést a nemzetközi átlaggal), s a kisnyomtatványok gyakori zavarosságáról, értelmetlenségéről.

Van tehát jócskán probléma is az eredmények mellett. Soká tűrnünk azonban már nem szabad őket, hisz a forrásukul megjelölhető, minden hasonló botlás mögött tetten érhető henyeség egyre nagyobb károkat okoz. Jó gépeken termeltet közepes, vagy annál is gyöngébb munkákat, rontja a nyomdászat becsületes hírnevét, rombolja ízlésünket, szegényíti világunkat. Magunk ellen vétünk, ha elnézők vagyunk vele szemben. Annál is inkább, mert kiküszöbölésére mind hiánytalanabb skálán sorakoznak eszközeink; mögöttük pedig ott a háttér, az igazi szilárd bázis: az ötszáz esztendős magyar nyomdászat szakmai becsülete.

POHÁRNOK MIHÁLY

A CÉLSZERŰ FORMA ÉRTÉKEI

Az utóbbi években a hazai ipar egyik központi programja lett a termékszerkezet korszerűsítése és a termékek minőségének javítása. Az ebben jelentkező feladatok teljesen egybevágnak a tervezők, gyártmányszerkesztők, ipari formatervezők és iparművészek évtizedek óta hangoztatott s a legutóbbi időkig háttérbe szorított törekvéseivel. Mégis, a szempontok azonosítása és az erőfeszítések hatékony összekapcsolása mindmáig várat magára. E késlekedés okai között – a múlt rossz emlékei mellett – kiemelkedő szerepet játszik egy alapvető félreértés, amely nem csak az egymással „szembenálló" felek nézeteit jellemzi, hanem jó néhány, a problémák rendezésére törekvő szakíró elméleti

jellegű eszmefuttatását is. Ez a félreértés pedig a tervezőmunka tartalmának, szerepének és tényleges társadalmi értékeinek megítélésében jelentkezik.

Bizonyos, hogy minden tárgy, mely az emberi érintkezés körébe kerül, puszta látványa által is információkat közvetít és hatást kelt. Ezzel a képességgel nemcsak a művészet tárgyai rendelkeznek. Ugyanaz az írott szöveg például merőben más reflexiókat vált ki, ha cégszerű levélpapíron jelenik meg vagy egy újság letépett szélén. A tárgy – verbális közleményein túl – önmagában, vizuális jelenségként is információkat tartalmaz, jelentést hordoz. Mindennapi környezetünk elemei pedig – már a permanens érintkezés folytán is – óhatatlanul hatással vannak ránk, és aktívan részt vesznek mind az ember ízlésének, esztétikai szemléletének, mind a világhoz fűződő számos egyéb viszonyának alakulásában.

Szembetűnő emellett, hogy a használati tárgyak ilyen ízlésformáló, szemléletalakító hatása olykor a művészeti tárgyakét is felülmúlja. Részint azáltal, hogy a tömeges ipari előállítás egy-egy minta hatókörét rendkívüli módon kiszélesíti, részint pedig azért, mert az efféle tárgyaknak valami alapvető gyakorlati, nem művészeti jellegű rendeltetésük van.

A modern építészet és tárgyformálás történetének kutatói kimutatták, hogy a formaalkotás újabb törekvései és első sikerei következetesen a társadalmi reprezentatív funkcióktól mentes feladatok megoldásainál jelentkeztek (hidak, ipari csarnokok, gyárépületek, gépek, műszaki berendezések és eszközök stb.). A tárgyi környezet tervezésének társadalmi elvárásoktól és ízlésítéletektől erősen érintett „klasszikus" területeit (reprezentatív épületek, lakberendezés, öltözködés stb.) a múlt század második felében még alapvetően a korábbi korok stílusmaradványai és esztétikai normái uralták; az új feladatok megoldásánál viszont már ez időre széles

körben elterjedt egy racionálisabb, mindenekelőtt a célszerűségre és őszinteségre törekvő alkotói módszer és mentalitás, ennek valamennyi formai konzekvenciájával együtt. Ez az új szellem a hagyományos építő- és iparművészetekben csak erősen késve s jórészt épp a használat által már „szentesített" új megoldások hatásaként jutott diadalra.

Ám megfigyelhető ez a folyamat kisebb léptékben is: amint az ember személyes környezetét kiépíti. Ugyanaz a vásárló, aki egy csendélet vagy egy függöny kiválasztásánál tapodtat sem enged, mert ő is tudja, hogy mi a „szép", a konyhaberendezések vagy a háztartási gépek révén minden ellenállás nélkül beereszti lakásába azt a szellemet és szemléletet, mely előbb-utóbb féltve őrzött esztétikai előítéleteit ássa majd alá.

Mindez kétségkívül arra vall, hogy a mindennapi környezet formai megjelenése az ízlés, az esztétikai szemlélet és a vizuális kultúra alakulásában döntő szerepet játszik, s ezek érdemi fejlesztése pusztán csak autonóm művészeti alkotások által, a használati tárgyak tervezőinek közreműködése nélkül meg sem oldható.

Mégis alapvető hiba és súlyos félreértés a tárgyformálás vagy a környezettervezés társadalmi szerepének lényegét ebben a szférában keresni.

A kereskedelem és a reklám szakértői jól tudják, hogy a vásárlók a piacon található alternatívák között nagyrészt formai szempontok szerint válogatnak. A döntés megalapozásához, a tényleges tartalmi értékek megismeréséhez általában nem is áll kellő idő vagy kellő szakismeret a vásárló rendelkezésére. A tárgyak valós értékeit csak a huzamosabb használatban lehet megtalálni, így ezeket az ember többnyire eleve kénytelen formai jegyek alapján valószínűsíteni. Ez a tény s ennek felismerése volt az, ami az utóbbi évtizedekben egyes országokban a formatervezők munkája iránti óriási kereslethez vezetett. A nyomában kibontakozó prosperitás pedig – megannyi pozitív és negatív társa-

dalmi következménye mellett – minden kétséget kizáróan megmutatta a tárgyformálás jelentőségének és effektív értékeinek egy újabb rétegét. Bebizonyította, hogy a forma önmagában hatalmas értékképző tényező lehet.

De ez még csak újabb utalás a terület valóságos társadalmi szerepére. Hiszen kézenfekvő, hogy egy forma pillanatnyi kereskedelmi sikere egyáltalán nem jelez mindig és szükségképp valóságos használati értékeket. A vásárlót könnyű becsapni. A formatervezők és stiliszták alkalmazását a „fogyasztói társadalmakban" nem kis mértékben épp az indokolta, hogy ezúton a vállalkozók a vásárlók manipulálásának új és igen hatékony eszközére leltek. Az ilyen manipulációk pedig – bármily kifizetődők lehetnek is – tényleges társadalmi értéküket tekintve legalábbis erősen vitathatók. Csakúgy, mint az így születő tárgyak formai értékei.

Használati tárgyakon valóságos formai értékek csakis a használati értékekből jöhetnek létre. Formailag értékes használati tárgy, mely működési értékeit tekintve rossz, nem létezik. Nyújthat kellemes látványt vagy lehet a szem számára első pillantásra vonzó, de a forma, melyet a használat nem igazol, csakhamar elveszti érzéki vonzerejét, s a gyakorlati igénybevétel során jobbára át is alakul és eltorzul.

Mármost a tárgyak használati követelményei rendkívül sokrétűek. Egy szék nemcsak az ülés elemi funkcióját hivatott szolgálni. Elvárom tőle, hogy kényelmes legyen, hogy beilleszkedjék környezetem egyéb tárgyai közé, azokkal együtt biztosítsa különféle igényeim kielégítésének zavartalanságát, bírja a tartós igénybevételt, ne kívánjon túl sok energiát a karbantartása, ne kelljen túl sok más dologról lemondanom, hogy hozzájussak, és így tovább. S mindez még csak a dolog egyik oldala. Az ember ugyanis sohasem biológiai lényként vagy elszigetelt egyedként támaszt igényeket a társadalmi termeléssel szemben. Személyes szükségleteinek kielégítése maga is társadalmi konzekvenciákkal jár. E konzekvenciák pedig az egyénre is visz-

szahatnak, és végső soron részét képezik a tárgyak tényleges használati értékeinek. Egy olcsó, jó minőségű, könnyen kezelhető gépkocsi például számomra optimális megoldásnak tűnhet. Ha azonban az ilyen eszközök rohamos terjedése társadalmi méretű zavarokat okoz – mérhetetlen szennyeződést, feldolgozhatatlan hulladéktömeget és hovatovább a közlekedés csődjét –, akkor végül is mindezek a következmények magának a tárgynak személyes használati értékeiben is megjelennek. A használati értékek az egyén és a társadalom, vagyis a társadalmi ember részéről felmerülő valamennyi követelmény megvalósulásának színvonalát jelentik.

Mindezek az értékek viszont mindig és csakis a formában realizálódnak. Ahogyan a konstrukció, a gyártási műveletek vagy a tárgy működését érintő bármiféle változtatás formai konzekvenciákkal jár, hasonlóképpen minden újabb igény, amely a tárgy használati képességeit érinti, a forma változásait követeli. Valóban jó minőségű, nagy használati értékű tárgyakat tehát csakis a felhasználó követelményeinek teljes érvényesítésével és a különféle szempontok arányos, szerves egységbe foglalásával lehet létrehozni. Jó formák alkotásával.

Mindebből két természetes következtetés adódik.

Először: azok a törekvések, melyek ma a formai szempontok jelentőségének elismertetését szorgalmazzák, a termékek minőségének, értékének effektív növelése irányában hatnak. S mindaz, ami e szempontok érvényesülését akadályozza vagy e szempontok mellőzéséhez vezet, a minőség fejlesztésének útjában áll. Így, mind az általános emberi, mind a legkonkrétabb anyagi követelményeit tekintve népgazdasági kárt okoz.

Másodszor: azok a nézetek, melyek a tárgyformálás társadalmi szerepét új esztétikai értékek teremtésében, vagy a vizuális kultúra színvonalának emelésében vélik felfedezni, a probléma teljes félreértésén alapulnak, s ma már minden jó szándékuk ellenére is akadályoz-

zák a terület egészséges fejlődését. A formaképzés számtalan aspektusa közül az esztétikai vonatkozások túlhangsúlyozásával elterelik a figyelmet a valódi problémákról, s a stilisztikai kérdéseket érintő csatározások jelentőségének felnagyításával hamis konfliktusokat szítanak. S közben a kor egyik legsúlyosabb problémáját művészetelméleti, esztétikai kuriozitássá degradálják.

Az emberi szükségletek kielégítésének tárgyi feltételeit ma már csakis ipari eljárások útján lehet biztosítani. Az ipari termék ezáltal az emberi környezet mind döntőbb, domináns eleme lesz. A tárgyak és a környezet használati értékeinek fejlesztése viszont csak a használati követelmények komplex kutatása és a kutatási eredmények koordinált gyakorlati felhasználása útján oldható meg. Így lehet eljutni a korszerű és célszerű egyes termékhez. És csakis ezúton lehet elérni, hogy az emberi környezet, mind intenzívebb tudatos beavatkozásaink ellenére megőrizze – vagy talán inkább: visszanyerje – harmóniáját és természetes emberszerűségét.

Ebben áll a formatervezés feladata és valódi társadalmi jelentősége.

Társadalmi Szemle, 1973. 7. sz.

JANÁKY ISTVÁN

ÉPÍTÉSZETI KULTÚRA

Nem nagyon hiszem, hogy van a magyar kultúrának az építészetnél és általában a tárgykultúránál rosszabb állapotban levő szegmentuma.

A háború utáni pár évet követően, az ötvenes években ez a terület légmentesen elzáratott. Az elzártság évei pedig, ahogy ez nemsokára kiderült, rohamos degenerálódást eredményeztek.

A hatvanas évek általános fellendülésének idejét a nagy tervezőirodákban székelő műépítészetünk – a Karinthy-féle világ legbutább kisgyerekére emlékeztetően – a fejlett országok építészetével való bratyizás illúziójában töltötte. Néhány anglomán és egyéb ingadozástól eltekintve az építészek általában az Alvar Aalto terebélyes egyszemélyi fája alatt tenyésző finn építészek lusta bűvöletében éltek. Ezt a megkapó északi postbauhausi építészetet olyanok vezérelték, mint például a terrorisztikusan egyszerűsítő Toivo Korhonnen.

Közben a bámészkodó építészek háta mögött az ország terében egyre nőtt egy másfajta építészet, egy másfajta tárgyi kultúra tömege. Az önerős magánlakás-építőké, a gondnokoké, a legkülönfélébb tárgyakat gyártóké, nőtt a gyáraké (a tervezés nélkül épülőké), a műépítészet épületeinek használóié, a toldóké-földóké.

A hetvenes években az építészek mintha kicsit oldalt fordították volna a fejüket. Bár még nem fordultak szembe, mégis rémülten megpillantották azt a hatalmas volument, amelynek csendes, konok növekedéséről eddig elfelejtkeztek.

A hetvenes évek közepe táján derült ki, hogy két ellenség áll szemben egymással. Az egyik fél az establishment – a társadalom felső rétegeiben meghúzódó diffúz hatalom – bürokratikus segítségével a hatalmas tervezőirodákban felnövekedett műépítészeti szubkultúra. Minden, ami az e paradox szubkultúrában létrejött épületekkel átadásuk után történik, merőben ellentétes azzal a szándékkal, amely létrehozta őket. A másik fél pedig az a teljesen heterogén, kaotikus, anarchikus, elhanyagolt országos képződmény, amely az egyre nagyobb és egyre távolibb hatalom és építészete mögött létrejött, és amelyet tárgyi tömegkultúrának nevezhetnénk.

A két évtized keményre edzette mindkét blokkot, kölcsönösen nehezen hozzáférhetővé tette mindkettőt.

A hetvenes évek vége felé a fenti szituációban két műépítészeti álláspont rajzolódott ki. Az egyik az itthon tömegkultúraként kibontakozott spontán tárgyi környezetet állította szeretetre méltó példaként maga elé. Bevallhatjuk, hogy a hatvanas évek vége, a hetvenes évek eleje nyugati ellenkultúrájának kissé elkésett és kissé együgyű félreértéseken alapuló hatására. És elálmélkodva a fejlett országok úgynevezett posztmodern építészetén, amely a nyelvészet szemiotikájának mechanikus tárgyi átültetésén alapult. A másik társaságot a Bauhaus óta tartó lendület továbbra is egy merev dogmarendszer gépén repítette és repíti. Ezen utóbbi építészek a hatalmat végül is jóindulatúnak, meggyőzhetőnek, megértőnek és túlságosan központinak tételezik fel.

És most úgy állunk itt a nyolcvanas évek elején, hogy sokan jól tudjuk: a magyar építészek számára mindkét út járhatatlan.

Felszólalás a Fiatal Művészek Klubja A hetvenes évek kultúrája c. szemináriumán.

Kultúra és Közösség, 1980. 6. sz.

NÉMETH LAJOS

ARCHITEKTÚRA ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET

Ugyancsak nehéz feladat a murális-monumentális művészet elvi és gyakorlati problémáiról beszélni, hiszen bonyolult összefüggés-láncolatról van szó. Néhány évtizede még egyszerűbbnek látszott a kérdés. Közhellyé vált, hogy a murális-monumentális képzőművészet egyértelműen közösségi műfaj, szemben a táblaképpel, a privát szféra e jellegzetes termékével. Ebből következően kitüntetett szerepet fog játszani a szocializmus művészetében. Ugyancsak közhellyé fakultak azok az egyébként gyakran helyes műfaji kívánalmak is, amelyeket a műkritika és az esztétika a murális művészet sajátosságaiként hangoztatott. Ismeretesek a programszerű követelmények, amelyek szerint a képzőművészetnek ismét meg kell találnia a kapcsolatot az építészettel, sőt a képzőművészt be kell vonni már a tervezés folyamatába. Ugyancsak sokat hangoztatott megállapítás, hogy a murális műtől idegen a naturalista vagy impresszionista megfogalmazás, az architektúrához való illeszkedés miatt különösen fontos a tektonikus építés, a kompozíció; ugyancsak az architektúrával való együttélés követeli meg a tér és a sík viszonylatának az egyértelmű tisztázását, és így tovább.

Ha azonban az elmúlt évtizedek művészetének az alakulását, problémakörének a változását is figyelembe vesszük, akkor már korántsem ilyen tisztán áttekinthető a murális műfaj, bár kétségkívül néhány, már közhelyként ható megállapítás érvényes maradt. Mindenekelőtt az, hogy a murális-monumentális művészet

funkciójából, elhelyezéséből, vagy hogy a filozófiai terminust használjam, ontológiai státusából következően a közületi szféra része, nyilvános téren, középületen látható, a közösség számos tagja birtokolja, tehát lényegéből fakadóan közösségi jellegű.

Köztudott, hogy a művészetnek történeti léte során számos funkciója alakult ki, ennek megfelelően többféle aspektusból kell vizsgálnunk. E funkciókat megkülönböztethetjük társadalmi jellegük szerint is, azaz beszélhetünk közösségi, közéleti és az egyéni, privát szférához kapcsolódó funkciókról. Így például a művészet, a közélet fontos részeként, a közösség bizonyos egzisztenciális kérdéseinek a megfogalmazója lehet, a társadalmi szimbolizáció és reprezentáció alkotó eleme, a társadalom vagy egyes osztályai számára fontos értékeknek a vizuális-plasztikai formába öntése, szimbolikus viszonyban él a társadalmi mítosszal és így tovább. Ugyanakkor a művészet egyéni kifejezés is, az egyén önmegvalósításának, az egyedi szintről a nembeli szintjére való emelkedésének az eszköze. Magától értetődik, hogy a közéleti, közösségi és privát szférához kötődő funkciók más és más műfajokban fogalmazódnak meg, és a közösségi funkciók is történelmileg és társadalmilag meghatározottak, hiszen a közéleti szféra koronként eltérő minőségű.

Miután bizonyítás nélkül axiómának tekinthetjük, hogy a murális-monumentális művészet a közéleti-közösségi szféra része, néhány szót kell szólni magának a közéleti-közösségi szférának mibenlétéről, történeti sajátosságairól. Eddig a két fogalmat – *közéleti* és *közösségi* – az egyéni és a partikuláris ellentéteként korrelatív viszonypár részének tekintettük, valójában azonban a két fogalom viszonya történetileg eltérő, márpedig ez perdöntő a murális-monumentális művészet vetületében.

A közéleti szféra történeti módosulásait különösen a szociológiai irodalom elemezte elmélyülten, a francia szociológia klasszikusai mellett újabban például Jür-

gen Habermas. Ezért a jelen összefüggésben csak néhány vonásra szeretném felhívni a figyelmet.

A közösség és a közélet teljes egybefonódásának, úgyszólván szinonimmá válásának klasszikus történeti példája az úgynevezett természeti népek kultúrája, azaz a törzsi kultúra, az európai fejlődésben pedig a görög polisz világa. Az elsőben a közéleti-közösségi szféra teljesen magába szívja a magánéletet; a másodikban ugyan elkülönül a kettő, de nembeli vetületében és a művészet szempontjából csupán a közélet a lényeges, ez lévén a szabadság és a maradandóság birodalma. Ide kötődik a művészet is mint a közösség egzisztenciális kérdéseinek a megfogalmazója. A magánélet efemer, megmarad a partikularitás szintjén, a művészet szemében kisebbrendű, értéktelen lét. Ezt tükrözte a közösségi műfajoknak – benne a murálisnak is – az uralma.

A középkorban is domináns a közéleti szféra, de már változott a privát szférához való viszonya. A túlvilági öröklét hipotézisével ugyanis az egyéni üdvözülés lehetősége új dimenziót adott a partikuláris szférának, hiszen a maradandóság birodalma részben már ide helyeződött át, bár végeredményben az üdvözülés lehetősége is egy közéleti intézmény, az egyház kezében maradt. A művészetben is perdöntő a közéleti funkció, jóllehet ez már nem fedi teljesen a közösségit. A középkor közélete – mind a feudális lovagi, egyházi, mind a paraszti közösségeket tekintve is – reprezentatív nyilvánosság (Habermas). Ennek klasszikus példája a társadalmi rítushoz tartozó és a művészeti szférától is elválaszthatatlan vallásos ceremónia, rituálé. Lényegét tekintve nem változott a helyzet a reneszánszban sem: a világi ünnepek ceremóniái hasonló szerepet játszottak. E reprezentatív nyilvánosság szférájában – amelyben magától értetődően meghatározó szerepet játszik az uralkodó ideológia propagálása, az adott társadalmi rend státusának, szimbólumvilágának, értékorientációjának, ideáltípusainak a vizuális-plasztikai megfogalmazása – a művészet funkciója is egyértel-

mű, és a közélet intézményes formáihoz kapcsolódásuk miatt uralkodó szerepet játszanak a monumentális-murális műfajok.

E kitüntetett szerepet azonban a monumentális-murális műfajok a későbbiekben mindjobban elveszítették, annak megfelelően, ahogy a kapitalizmus fejlődése, a polgári társadalmi viszonyok megszilárdulása során a valódi élet, tehát az adott kor egzisztenciális tartalma mindinkább a magánszférába helyeződött át. A kapitalizmus konkrét realitása, az áruviszony mind ehhez tartozik, és a társadalmi lét alapja is a családi, intim szféra. Sőt még a korábban egyértelműen közösséginek ható vallás is áthelyeződött a szubjektivitás, tehát a privát szféra területére. A magánszféra konkrétságával szemben a közéleti lét mind absztraktabbá merevedett, bürokratikus irányító, koordináló közhatalom, formális intézkedési rendszer formájában jelentkezett, amely csak pszeudo-szinten tud közösségi funkciót teljesíteni. Nemcsak a közéleti és a magánszféra vált el egymástól, és helyeződött a hangsúly az utóbbira, hanem a közélet és a közösség is teljesen szétvált, márcsak azért is, mert az utóbbi tulajdonképpen felszámolódott, illetve csupán partikuláris szinten, korlátok között élt tovább (céhkötelék, mesterségi, polgári társulások, egyletek stb.). E folyamat szükségképpeni velejárója, hogy a közösség közönséggé változott, hiszen ahogy Habermas meghatározta: „A kifejlett polgári nyilvánosság a közönséggé összegyűlt magánemberek tulajdonosi és tisztán emberi szerepükben megnyilvánuló fiktív azonosságán nyugszik."

E folyamat tükröződött a művészetben is, amely mindinkább a magánszféra részese; az önkifejezésfunkció fölébe is került a kollektív tartalmak megfogalmazása igényének. Ennek ellentmondani látszik, hogy a polgári korszakban is számát tekintve mérhetetlen a nyilvánosság elé kerülő, formális műfaji tipologizálás szerint monumentális-murális munkának minősülő freskó vagy dombormű, nem beszélve a köztéri szobrokról. Mindez azonban az absztrakttá vált, elidegene-

dett közélet intézményes formáinak a szellemét és igényét sugározza, megmaradtak a pszeudo-közösségi jelentés szintjén.

A közélet és a közösség viszonyának módosulása, illetve a magánszféra előtérbe kerülése magától értetődően szabályozta a murális-monumentális művészet lehetőségeit, hatáskörét, sőt szüntelenül módosította a műfaji sajátosságait is. Ezért csak a formális formai összefüggések elemi szintjén, illetve csak az általánosításnak már-már a kiüresedés partjára jutásának veszélyével lehet a monumentális-murális művészetnek általános érvényű műfaji, esztétikai és jelentéstani állandóiról beszélni. Magától értetődően: míg a művészetnek a közösségi modellje életerős és ebben a fontos a monumentális-murális műfaj, előtérbe kerül a képzőművészet kommunikatív, nyelvi minősége, hiszen akár a közösség számára egzisztenciális – mint volt a görögség esetében –, akár a reprezentatív nyilvánosság rituáléit szolgáló – mint a propaganda-funkciójú középkori művészet esetében –, az általánosan ismert és szembesített kódrendszer kialakítása és elfogadtatása perdöntő, sőt épp a monumentális-murális művészet játszik e tekintetben és a stílus-diffúzióban irányító szerepet. E korokban általában a kommunikatív és a dekoratív, tehát környezetalakító funkció harmonizál. Természetesen mindez koronként és művészetföldrajzi területenként más és más módon valósult meg, és az adott kor vizuális-plasztikai kultúrájának, gondolkodási módjának, a képalkotó tudat állapotának, működési terének megfelelően eltérő vizuális és plasztikai rendszerek alakultak ki. A monumentális-murális műfajban is felismerhetők e vizuális rendszerek különféle típusai. Miután a közlő funkció előtérbe állította az „olvashatóság" kérdését, a mű sajátos „discours"-nak minősült, ennek megfelelően többféle kompozíciós és artikulációs szisztéma alakult ki. Az átgondolt és elmélyült tipologizálás igénye nélkül inkább csak jelzésként íme néhány típus: *a)* a síkban kibomló, diszkurzív, szukcesszív, amely különösen az

ókorban és a középkorban elterjedt; *b)* az attributív, reprezentatív, szimbolikus, amelynél nincs időben kibontakozó történés, hanem a motívumok jelző és reprezentáló funkciót töltenek be; klasszikus példája a bizánci mozaik és a kora-román freskófestészet; *c)* a tér- és idő klasszikus erőegyensúlyán alapuló, a mélyteret rétegződő síkok artikulációs szintjeiből építő rendszer, a klasszikus olasz reneszánsz kedvelt eljárása; és végül *d)* az a barokk korra jellemző, végletes illuzionizmus, amely tulajdonképpen nem törődik sem a „discours"-ral, sem az attributív, jelölő megoldással, hanem mindezt transzcendentális célzatú vizuális elbódítással, sokkírozó érzelmi hatással pótolja.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy bármelyik típusról legyen is szó, a murális-monumentális művek csupán az építészeti együttesben teljesítik ki teljes jelentéskörüket. Bár magához az építészeti műhöz képest a murális mű lehet alárendelt vagy mellérendelt, mindegyik esetben az architektonális és a vizuális-plasztikai jelentés kiegészíti, illetve felerősíti egymást. Míg általában az építészet tektonikus-funkcionális és reprezentatív jelentést sugároz, a rajta megjelenő murális alkotás dekoratív-figuratív-expresszívet, amely a fogalmi szinthez közelebb viszi az architektonikus jelentést. Nyilvánvaló, hogy az építészet és a murális mű viszonya is mindig történetileg konkrét.

Ha a vázolt gondolatkört a murális művészet mai, aktuális helyzetére vonatkozóan is követni akarjuk, akkor a sajátos esztétikai és formai kérdéseket megelőzően ismét a társadalmi problémakörrel találjuk szemben magunkat, amely korunkban is megszabja a murális műfaj lehetőségeit és határait. Korunk e tekintetben jellegzetesen átmeneti kor, mikor is a társadalmi aspiráció – legalábbis a szocialista országok tekintetében – anticipálja a közélet és a közösség egybeesését, a közélet intézményes rendszere elidegenedésének és absztrakttá válásának a feloldását. Ugyancsak anticipálja az így létrejött nyilvánosságnak és a privát szférának a harmóniáját – túlhaladva ezzel az antik példát

–, azaz az egyéni önrealizálás és a társadalmi szabadság korrelációját. Ennek előfeltétele, hogy ellentétben a kapitalizmussal, a köz birodalma ne csupán a közhatalomra, az absztrakt intézményekre szorítkozzék, megszűnjék tehát a privát lét konkrétságának és a társadalmi lét absztrakt jellegének az ellentéte, ez utóbbi elidegenedettségének felszámolása révén. Miután a művészethez is hozzátartozik bizonyos anticipáló jelleg, illetve imaginárius szinten megpróbálja megfogalmazni az anticipált tartalmakat, a képzőművészetben is megfigyelhető e jelenség, különösen a közösségi jellegű műfajokban. Az aktivizmus és a konstruktivizmus idealizmussal elegy próbálkozása példázza ezt leginkább. A bennük rejlő lehetőség azonban az ismert okok miatt nem vált valóra, és a murális-monumentális művészet útja sem az általuk kezdett úton haladt, hanem visszanyúlt a korábbi korok hasonló műformáihoz. Ez megfelelt egyébként a történetileg és társadalmilag kialakult helyzetnek, hiszen az átmeneti szakaszban a privát szféra uralma még nem számolódott fel, és a közélet is mindenekelőtt a reprezentatív nyilvánosság új, szocialista jellegű formáit alakította ki. A murális-monumentális művészet is ennek volt – általában illusztratív – tükröződése, ennek feleltek meg az ikonográfiai jelek, a konvencionális kompozíciós képletek. Ez magyarázza, hogy a murális művek túlnyomó része megrekedt a dekorativitás szintjén, vagy csak a közhelyszerű allegorikus, szimbolikus jelentéseket fogalmazta meg, nem tudott tehát felülemelkedni a sematizmuson, és a mennyiségben nagyszámú murális-monumentális mű közül csak kevés emelkedett a nagy korforduló emberi tartalmához és eszméihez méltó szintre. Az átmeneti korszak jellemzője ugyan, hogy a reprezentatív nyilvánosság új formái mellett csírájában megvannak a valódi közösségi szerveződésnek az elemei is, amelyek azt ígérik, hogy fel lehet oldani a konkrét privát szféra és az absztrakt közéleti szféra antagonizmusát, és a jövőben elképzelhető a közélet és a közösség eggyéválása. E bontako-

zó közösségi szellem kétségkívül feltárulkozik a művészetben is, és szükségképp túllép a privát szféra művészi kifejezésén, de adekvát műfaja nem feltétlenül a murális-monumentális műfaj – hiszen ez a reprezentatív nyilvánosság tükrözője, az intézményes rendszerek intencióit követi –, hanem gyakran egészen új, a hagyományos műformákat, műfajhatárokat, a XIX. században rögződő művészetfunkciót áttörő formákban, intermediális közegekben mutatkozik meg.

A nagy történelmi korszakok közötti átmenet társadalmi helyzetmeghatározó jellege mellett a murális-monumentális művészet aktuális problémái magából a képzőművészetnek és az építészetnek fejlődési tendenciájából következnek. Az elmúlt száz évben a művészetben az egyéni manifesztáció uralkodott, ami szükségképp az egyénileg motivált kódrendszerek kialakulásához vezetett. A kollektív nyelv elsorvadt, kiüresedett, a korábbi korszakok viszonylag egységes vizuális-plasztikai közegét a differenciált formanyelvek sokasága váltotta fel, márpedig ez nehezíti a murális-monumentális művészethez szükséges egyöntetű kódrendszer, szimbolika kialakulását. Ugyancsak nehézséget okoz a képzőművészet jelen szakaszára jellemző intellektualizálódás, az egyre inkább ezoterikussá váló önreflexiós folyamat.

De problémát okoz a murális-monumentális művészet esetében az a tény is, hogy a modern építészet és a képzőművészet viszonya korántsem olyan felhőtlen, mint amilyennek korábban ígérkezett. Az építészet ugyanis nemigen vállalja azt a feladatot, hogy kisegítse a képzőművészetet a válságból, márpedig a képzőművészet teoretikusai ezt várják tőle. A Bauhaus típusú építészet, mint az esztétikailag, funkcionálisan megformált környezetet alakító tevékenység ugyan még igényelte a társművészeteket, bár elsősorban a díszítő feladatok elvégzését, tehát belsőépítészetileg koordinált esztétikai hatást várt tőle. A későbbiekben azonban az építészet gyakran önmaga vállalta a vizuális-plasztikai jelentés megfogalmazását, mint történt

például Le Corbusier műveiben vagy a modern héjszerkezetek mestereinél Ilyen esetben murális mű alig szerepelt vagy legfeljebb járulékos elemként Ha pedig a legújabb építészeti törekvésekre, az úgynevezett harmadik nemzedék építészetére, építészeire az Archigram csoportra, a metabolistákra, a Stearling vagy Venturi típusú alkotókra, a különféle sejtrendszereket, mobil konstrukciókat kialakító „nyitott építészetre" gondolunk, úgy ebben még kevesebb helyét látjuk a murális műfajoknak, hiszen ez esetben már a műfajnak nevet adó „murus" is lassanként megszűnik építészeti elemként funkcionálni Ilyen épületegyütteseknél sokkal inkább az épületen kívüli vagy belső térbe helyezett plasztikai, mobil vagy kinetikus konstrukciók vállalhatják némiképp azt a szerepet, amelyet korábban a murális műfajok játszottak

Mint általában a művészet egyéb területein is, a murális műfajnál is megfigyelhető, hogy egy műfaj felvirágzásához – tehát nem mennyiségi, hanem minőségi kibomlásához – több tényező együtthatása szükséges Hiába ajánlotta fel annak idején Manet Párizs polgármesterének, hogy monumentális pannókon megfesti Párizs életét – a kor ellene volt, a nagyburzsoáziának reprezentatív, parvenu akademizmus kellett, és nem is biztos, hogy Manet jól meg tudta volna oldani a feladatot A polgári valóság adekvátan a privát szféra jellegzetes műformáiban és stílusában, mindenekelőtt az impresszionizmusban tükröződött, és a kor építészete se nyújtott volna segítséget Ami valóban korszerű volt – a mérnoképítészet konstrukciói –, a hagyományos fal felszámolására tört, az eklektikának pedig a falra is eklektika kellett Vagy egy ellenkező példát A két világháború között virágzott ki a mexikói murális művészet, kétségkívül a kor egyik legizgalmasabb képzőművészeti vállalkozása Ez esetben megvoltak a feltételek A demokratikus plebejus forradalom, annak közoktatásügyi programja, amely iskolák és közintézmények tucatjait állította fel, egészségügyi intézmények stb Egyértelmű volt a kommunikatív, sőt

pedagógiai funkció. A murális festészetnek még éltek az egészen az indián művészetig visszanyúló tradíciói. Nem haltak ki még teljesen a természetadta közösségek, a mítoszok sem. Az építészet túlhaladt az eklektikán, de még síkokban, terekben, falakban gondolkodó építészet volt. Kialakult egy olyan művészgárda, amely elsajátította a kubizmus és az expresszionizmus formanyelvét, ugyanakkor benne élt még a prekolumbián tradíciókban, és szűz szemmel – tehát nem az európai akademizmus torzító lencséjén át – fedezhette fel Giottót, a quattrocentót és az egyiptomi festészetet... és folytatni lehetne még a történetileg, társadalmilag időhöz kötött, szerencsés találkozásokat. E két példa is jelzi, hogy a közéleti és a közösségi szféra, az építészet és a képzőművészet fejlődésének speciális állapota, a tényezők szerencsés konstellációja kell ahhoz, hogy a murális műfaj valóban felvirágozhassék.

Előadás az 1977 decemberében rendezett
Murális Konferencián.
A Magyar Képző- és Iparművészek
Szovetsége Tájékoztatója, 1978. 2. sz.

GRANASZTÓI PÁL

A VÁROSI KÖRNYEZET MINT ESZTÉTIKUM

Sok vonatkozásban már feltárt problematika ez. Ha a mindennapos, a látható gyakorlat nem is követi mindig az elméletet, és időnként több-kevesebb joggal alkalmat ad a közvéleménynek a zúgolódásra (például egyes magasházak, a budai zöldövezet fokozódó beépítése stb.), mondhatni, hogy az elméleti megalapozás jórészt megtörtént. Így a városkép, a városépítészeti együttesek értelmezése, a városépítészeti kompozíció főbb elemei, törvényszerűségei, a helyes térarányok és több más alakító tényező vonatkozásában. Mindez pedig a városépítészeti esztétika keretében történt, a városépítészet történetének és napjaink megújult törekvéseinek tanulságai alapján. Persze, mint a művészeti igényű tevékenység más területein, úgy itt sem lehet a szabályokat éppenséggel mereven alkalmazni, az elméleti munkák eredménye inkább az alkotói szemlélet, módszerek fejlesztésében s főként az építészeti kultúra egészének növelésében éri el célját.

Az, hogy a gyakorlatban, a tényleges, látható városképben sok bírálni való akad, részben onnan is ered, hogy az említett megalapozó elméleti munkák, ismeretek sok évszázados, már klasszikus követelményrendszert képviselnek – még a modern építészet és városépítés vonatkozásaiban is –, egyes követelmények, problémák, jelenségek viszont csak újabban váltak felismerés és tanulmányozás tárgyává. Még ha kimutathatóan efféle jelenségek korábban is voltak, a figyelem – egy klasszicista megalapozású városépítészeti esztétikáé – kevéssé fordult feléjük. Az elmúlt évtizedben

azonban az ilyen jelenségek, tényezők, követelmények élődtek, s újabb vizsgálódásokhoz vezettek. A problematika – *a város és környezete mint esztétikum történeti szemlélete* – tehát mind a hagyományos, mind az újabb megközelítések esetében jogosult, sőt szükséges, mert *elválaszthatatlan a várostól magától, mely lényegében nemcsak építészeti, hanem történeti kategória is.* Sok hibát a közelmúltban éppen a történeti szemlélet hiányában követtünk el e téren. Ezért a továbbiakban részben történeti példákra, tanulságokra is támaszkodva szándékozom rámutatni néhány olyan újabb szempontra, problémára, amelyeket illetően ma még teljesen leszűrt, kijegecesedett nézetek, szabályok nincsenek, még viták folynak róluk, de már kibukkantak, léteznek. Véleményem ezért több esetben „szubjektív", illetve saját személyes tapasztalataimra, munkáimra támaszkodik. Azzal a szilárd meggyőződéssel azonban, hogy ez a problematika eredetében és mai helyzetében egyaránt változatlanul építészeti; oktatására és művelésére – régi tradíciók folytán – építészeti keretekben kerül sor. Ez lényegében az alakítás egészét, kötelezettségét jelenti, nem egyedül az értékelő szemlélődését, vizsgálódását. A sok vonatkozásban időszerűvé vált másféle megközelítések – szociológiai, pszichológiai, közgazdasági, igazgatási – egészében nem ragadhatják meg, mert ugyan legfontosabb összetevőihez nyúlnak, de nem az egészhez s annak mikénti felépítéséhez. Az építészeti szemlélet viszont éppen a teljességet jelenti – illetve kellene hogy jelentse –, mindenesetre egy tágabb, elmélyültebb és korszerűbb építészeti szemléletet feltételezve. Voltaképpen ehhez szándékozom néhány szemponttal hozzájárulni.

1. Az első ilyen újabban felmerült, sőt vitatott téma *a városi környezet értelmezése* az adott szempontból. S ez – ha előzményei vannak is – az újabb fejlődés folyománya. Az értelmezés alapvetően két irányban, dimenzióban vált kérdésessé, s ezzel együtt a téma elha-

tárolása is Az egyik a városoknak napjainkban tapasztalható mind nagyobb arányú novekedése, tágulása, átfonódása egy tágabb kornyezetbe, sőt a természeti tájba A másik ellenben a határok elmosódása a belsőségek, az enteriőrok, a város elemi sejtjei (lakások, udvarok, nyilvános helyiségek stb) felé A mind nagyobb fokú urbanizáció világszerte s még nálunk is olyan településformákat – nemegyszer városcsoportokat (konurbációk) hozott létre, amelyek összetartoznak, lazább, de egységnek tekinthető agglomerációkat alkotnak, s mint ilyenek szemlátomást nőnek, terjednek A hagyományos, a klasszikus városforma, sőt ideál – a középkori, majd a reneszánsz városok zárt, fallal ovezett, a kornyezettől élesen elkulonulő tombje – már régen a múlté, s leginkább légi képen, a hagyományos kisebb falvakban, hazánkban a mezővárosokban, a hajdúvárosokban él egyelőre tovább Városokban zárt formaként – úgy-ahogy – rendszerint a történelmi városmag hámozható ki, akár a térképen, akár a városképben (ha falak ovezték, nyomuk pedig még megmaradt) Az újabb fejlődést kívulebb viszont éppen az oldódás jellemzi – nemcsak a település terjedése, hanem a lazulása, korvonalainak elbizonytalanodása is Átfolyása hol szomszédos településekbe, hol a szabad természetbe, de nem éles határokkal Korábban a várost csaknem egyértelműen az épuletek sokasága, tomorulése határozta meg, ma viszont az ilyen nagyobbodó, feloldódó agglomerációkat mindinkább más művek is autópályák, távvezetékek, erőművek, ipartelepek Mint valaha az ókori Róma kornyékét, a Campagnát az aquaeductusok, őrtornyok ma is látható maradványai Napjainkban ezek szaporodása, sőt elburjanzasa mindinkább előtérbe hozta a tájvédelem tájtervezes a tágabb értelemben vett kornyezetalakítás igényét, sőt helyenként gyakorlatát Az egészségvédelmi és a természetvédelmi szempontok hozzátársulnak, s mindinkább a turisztikaiak is Az egész azonban az előbbiekkel összefuggésben esztétikai probléma, helyesebben az is, az ártalmak, a bajok esztétikailag is jelentkeznek,

sőt nemegyszer elsősorban ekként. Mint például a Badacsony hegyének sokáig kárhoztatott, majd végre megszüntetett csonkítása a kőbányászattal.

Hol itt a határ a városi környezet mint esztétikum s az ennél tágabb értelmezés, tágabb esztétikai kategóriák között? Bizonyos, hogy semmiképpen sem szűkebb értelmű építészeti téma, nem korlátozható pusztán épületek együttesére, összetartozó csoportjára, mint egy hagyományos városi tér. A mérnöki műveknek mind nagyobb a jelentőségük az alakításban, az összképben. Ide sorolnám jórészt az erőműveket, új nagyüzemeket is. Ha a városnál kívánunk maradni mint bár nem könnyen definiálható, de létező, szükséges és maradandó valaminél, akkor ez esetben a látványt kell alapul vennünk. Ily módon *a határt vizuális vonatkozásban az egybeláthatás, az egységként érzékelés adja*. Nem annyira optikai szempontból – bár légi képnél ez is érvényesülhet –, mint inkább képzetalkotási értelemben, következményeiben. Meddig Budapest Budapest, meddig Párizs Párizs – ezt többé-kevésbé minden városlakó érzékeli, nemegyszer függetlenül a változó igazgatási határoktól. S e névvel is addig nevezi, magát is ettől függően mondja budapestinek vagy már másnak. Mérni éppenséggel számszerűen nehéz, talán helyes sem volna. Voltaképpen addig tart, amíg a város egybetartó erejét és egybetartozását, jelenlétét vagy közelségét, érdekeltségét érezzük, elsősorban művek, építmények révén. Határzónák, sávok persze vannak – Budapest északi környékén például az üdülőövezet, a vízművek terjeszkedése folytán Szentendre és vidéke hovatovább már Budapestnek számít, de ma még nem az. Esztétikai vonatkozásban pedig – és most ez a téma – az így megközelített határt elvben ott jelölhetjük meg, *ahol a művek, építmények a látványban még túlsúlyban vannak a szabad természethez képest,* s ily módon meg a város jelenlétét érzékelhetjük. Sajátságos példáját adják ennek alföldi városaink: tornyaikkal messzire ellátszanak, s többnyire addig, amíg a határ, a föld valóban hozzájuk is tarto-

zik. London, Tokió és még inkább az amerikai konurbációk viszonylatában pedig már az ilyen elhatárolás alig lehetséges: egyik város követi a másikat egymás után. Az utóbbiak már az emberi település újfajta dimenzióit, távlatait sejtetik, a város fogalmának elmosódását, amitől azonban mi itthon, véleményem szerint, még messze vagyunk.

Az, ami az így értelmezett határon túl van, tehát a szabad táj alakítása is esztétikai feladat, főként a csúfítás, a rombolások megakadályozása terén, de már kivezet körünkből a természetvédelmi, botanikai, erdészeti, kertészeti stb. témákba, az úgynevezett tájtervezésbe, a tágabban értelmezett környezetalakításba. A városoknak tehát már csak távolabbi, közvetett értelemben a környezetébe. Építész itt az egészben inkább hozzászóló lehet, és alkotóként részfeladatokra vállalkozhat, bár azok is fontosak, mint például út menti hirdetések, benzinkutak, csárdák, kilátóhelyek kialakítása. Ezért most inkább *a téma jelzett másik határa* felé kell fordulnunk: a városon belül, a belsőségek felé. Itt mindinkább a kis elemek, gyakran szintén nem építészetiek válnak fontossá: cégtáblák, portálok, pavilonok, lámpák, kutak, szobrok, padok s a növényzet – parkok, fák, fasorok, virágok. Jelentőségük összességükben van, s kicsinységükkel ellentétben igen nagy. Állítható, hogy leginkább efféle elemekből ered – a tágabb építészeti kereten belül – egy város, városrész, jellege, otthonos vagy sivár, vonzó vagy idegesítő volta. Hozzávéve természetesen a színhatásokat is. Az elhatárolás kérdései, főként az újabb fejlődés folytán, ott merülnek fel, ahol a hagyományos közterületek – zárt utcák, terek – megszűnnek, és újabb elvek szerint alakított tágasabb udvarok, sőt parkok keletkeznek a lakóházak között. Nem egy új városunkban vagy úgynevezett lakótelepen ilyeneket el is neveztek. Továbbá ott, ahol az újabb – fellazított, üvegezett, loggiás stb. – építési módok folytán az épületek belvilága összemosódik a külvilággal, jelen esetben a várossal. Ezekhez a legújabb fejlődésben járulnak olyan zárt, sőt

fedett gyalogos üzletutcák, amilyenek hellyel-közzel (például a budapesti Párizsi udvar) már korábban is voltak, most pedig a megnövekedett járműforgalom miatt fokozottan szükségessé válnak. Stockholm belvárosának megújult közepét már ekként alakították ki: átjárók, vendéglők, áruházak, metróállomás stb., csaknem a krétai labirintusra emlékeztető szövevénye van itt, amit sűrű városi élet telít. A budapesti Belváros egy részében most áll küszöbön hasonló megvalósítása.

Az így felmerülő értelmezési, illetve határproblémát már a városkép fogalma kapcsán korábban megoldottuk, még ha átmeneti, bizonytalan esetek itt is akadnak. A városképet csak többféle városképi elem – épület, fasor, híd stb. – együttese alkothatja, s lényeges meghatározója az, hogy városi tartalma van. Ez utóbbin a nyilvánosságot, a közhasználatot, egy városhoz való tartozást értjük elsősorban. Régi bérház körülzárt udvara, ahová csak lakások nyílnak, még nem városkép, rendben tartása is a ház lakóinak az ügye. Az új városrészek tágas, összeérő udvarai, tömbbelsői azonban már azok, s fenntartásuk tágabb szervezeti kereteket, tevékenységet igényel. Ugyanígy városkép a közterületek, az említett fedett átjárók, üzletutcák is, mert nyilvános élet áramlik át rajtuk. A leginkább átmeneti esetek azok a helyek, épületrészek, amelyekben e kétféle, a külső és belső világ érintkezik: mint középületek előcsarnokai, üzletek kirakatai, lakóházak bejáratai, erkélyei; nem közömbös, mit látni onnan, s az sem, ők maguk mit mutatnak, hogyan érvényesülnek.

Az elméletinek látszó probléma ugyanis gyakorlati jelentőségű: abban éleződik ki, kinek a dolga az alakítás, sokszor a rendben tartás, meddig közterület a közterület, meddig városkép a környezet. Sok elbizonytalanodás történt e téren az építési és az életmódok fejlődésével szervezeti, igazgatási vonatkozásokban is, s ezek korántsem tisztázódtak még eléggé. A városi környezetben mutatkozó zavarok esztétikai téren is sokszor ide vezethetők vissza, hiszen a városkép végső fokon tükrözés: egy társadalom és életmódja tükröződé-

se. Az elbizonytalanodás annál nagyobb, mert mint jeleztem, ide már sok kis, nem építészeti, de alakító hatású, jelentőségű tárgy tartozik, s ezek együttesen adják a szép, a megnyugtató vagy ellenkezőleg: a rendetlenség, az elhanyagoltság érzését. Reklámok, jelzőtáblák, árusító bódék sokszor mutatják ezt. Legutóbb például egy kék P betűs forgalmi jelzőtáblát kellett utólag eltávolítani, amelyet a belvárosi Kammermayer Károly szobor orra elé tettek. S mint jellegzetes határeset, a városképhez, esztétikai értelmezéséhez tartozik, hogy a lakások erkélyein, ablakaiban nevelnek-e virágot: ha ez gyakori, sőt általános, akkor összességében a városképet alakító, kellemes hatását fokozó lehet. Ha az erkélyeket raktározásra használják, akkor ennek az ellenkezője következik be.

Azáltal, hogy ezek a városkép, a városinak mondható környezet alsó határát jelző tárgyak, művek általában kisebbek, az elhatárolásnak, egyáltalában a téma értelmezésének egy sajátságos, szintén újabban kiéleződött problémáját vetik fel. Ezúttal nem téralakításit, hanem a *mobilitását*. Ugyanis minél kisebb valami, annál inkább mozgatható. Még a rögzített tárgyak is: a padok, reklámok. Ez az egyik probléma. A másik, hogy a városképhez – főként nappal – igen sok valóban mozgó dolog tartozik: elsősorban a gépkocsik, általában a járművek, kikötőkben a hajók, más mozgó, változékony dolgok, mint a zászlódísz, a kávéházak elé kitett asztalok stb. Igen jellegzetesek, sőt fontosak. Egy tágabb értelmű városképhez mindenképpen hozzátartoznak. Az építészeti értelmezésbe azonban nem. Az építészet ezek számára, az élet számára teremti a tereket, az építésznek ismernie is kell az ilyen igényeket, lehetőségeket, de már nem lehetnek alakító tevékenységének tárgyai. A város mint festői téma filmszerű vagy irodalmi megjelenítésének részei így a piacok, az újságárusok, a felvonulások, körmenetek, sőt még szűk utcákban a keresztben kifeszített száradó ruhák is. *A város mint esztétikai környezet építészeti alakítását azonban csak a rögzített, az épített tárgyakra lehet*

korlátozni. Úgyszintén a város esztétikai értelmezését is. A mozgók, a váltakozók már egy tágabb s voltaképpen még nem is művelt városesztétika birodalmába tartoznak. Mert ehhez – ad abszurdum vive – még a gépkocsik színe, az emberek öltözködése és sok más egyéb hozzáérthető, aminek alakítására, befolyásolására más nem vállalkozhat, legkevésbé az építész.

A határesetek tehát a nehezek, s mutatják minden ilyen kategorizálás olykori fonákságait – így az ideoda húzható utcai padoké, parki székeké. A növényzet, a parképítés is ilyen határeset, de már régóta bekebelezték a városépítészeti esztétikába, olyan dicső elődökkel, mint Le Nôtre, aki valaha parki útként megvonta az Avenue des Champs Élysées tengelyét, megtervezte csillagtereit. Az építésznek mindenesetre a környezetet alakító, változékony, de formált tárgyakhoz köze, elhelyezésükben, kialakításukban érdekeltsége van. Egészükben az építészeti kultúra tágabb (jelen esetben mélyebb) szférájához tartoznak, miként a városon túli környezet, a táj alakítása is. Szemléletünkben, az építészeti szemléletben azonban a város a bázis, a maradandó, ha mégoly jelentős mértékben változik, sőt lassan maga is mindinkább mozgóvá válik (mindennapos forgatagában, a lakosság vándorlásaiban, költözködéseiben). Lehet tehát, hogy ez a szemlélet is konzervatív és egyben reménybeli, mert a város hagyományos fogalma lassan majd elfoszlik. Mi ösztönösen, egy mesterség, egy hivatás végső értelmébe kapaszkodva, mégis úgy hisszük, hogy a körülhatároltság, a maradandóság, a biztonság és az otthonosság érzetének, amit egy város ősidők óta szuggerál, maradandó értelme is van. Így vagy úgy – városokra és építőikre mindig szükség lesz. Mint esztétikumnak pedig leginkább ezek az érzések, képzetek adják az alapját.

2. Újabban kibontakozó esztétikai problematikát vet fel a város időbeli fejlődése, *folyamatos átalakulása* is, amire már az előzőkben, főként a növekedés kapcsán

utaltam. Korábban nem foglalkoztak ezzel a kérdéssel. Az, hogy mostanában ez bekövetkezett, szintén az újabb fejlődésnek, az ennek során szerzett tapasztalatoknak tulajdonítható. Hiszen már az ötvenes évek legelején, az akkor elhatározott, építészeti egységként elképzelt mai Dunaújvárosban is tapasztalni lehetett a változásokat néhány éven belül: az első tervből kevés valósult meg.

Voltaképpen egy még tartó, vitákkal és ellentmondásokkal terhes építészeti szemléletváltozásról van szó. Úgy vélem, a dialektika törvényeit az építészetre még nem sikerült teljes megbízhatósággal alkalmazni. Az építészet fogantatásában a maradandóságra törekszik, a gyorsuló fejlődés pedig a mind nagyobb változékonyságot igényli. S ez fokozottan áll a városépítészetre, mely az építészet egészének része, abból önállósult lassan. Gyökerei ma is az egyedi épületek megalkotásából származtathatók, művelői szemléletére ma is jellemzők. Azt értem ezen, hogy a városépítészeti együtteseket (tereket, épületcsoportokat, új városrészeket, sőt új városokat is) mint egyszerre felépülő és ekként fennmaradó alkotásokat képzelik, igénylik részben ma is. Valamely rész megalkotásához szükséges a későbbi egész elgondolása, amibe beletartozik. Az értékrend élén a városépítés történetében mindmáig az ekként megépített városalkotások és részeik álltak (Párizs, Leningrád, Karlsruhe, a római Campidoglio, a párizsi Place de la Concorde stb.). S minden hagyományon való forradalmi áttörés ellenére, voltaképpen ez a szemlélet, igény jellemezte a húszas évektől az úgynevezett modern építészetet, még városokban gondolkodó legnagyobbjait (Gropius, Le Corbusier) is. Igazolták őket az akkoriban gyorsan megvalósult s ma is szép, egységes, új, Berlin, Frankfurt környékén épült lakótelepek, a Szovjetunióban felépült új városok. Ma már szinte műemlékek. Le Corbusier elgondolása azonban – az, hogy Marseille-ben nagy, több száz lakásos házakból álló épületcsoportot létesítsen – a háború után nem valósult meg; csak egy

ilyen nagy ház, az Unité d'Habitation épült fel. Ez is késztethette talán arra, hogy az indiai Chandigar város tervét fejleszthető rendszerben alkossa meg.

A problematika ugyanis itt függ össze az előző fejezetben tárgyalttal, főként a városi környezet tágulásával. Mindkét értelemben. A város is növekszik, a tájat alakítja, s a városban a részletek, az otthonok is változnak. Az új igények és szerkezetek az anyagok – például műanyagok – gyakori váltakozása folytán is mind gyakrabban és gyorsabban átalakulnak. Miközben a Bauhaus egykori gyakorlata – tiszteletre méltó módon – az otthon teljes művészi megtervezésére, műtárgyként való megalkotására irányult, ma még akár egyetlen otthon maradandó műalkotásként való megtervezése is illuzórikussá, sőt vitatott helyességűvé válik. Még inkább egész városrészeké, sőt városoké. Egyre ritkábbak az olyan esetek – mint egy-egy tér, középületcsoport –, amit a maradandóság reális igényével gondolhatunk el, s ezek is csak akkor, ha egyszerre épülnek meg.

Ez a probléma – az időről lévén szó – *az idő mindkét irányában, tehát a múlt és a jövő értelmében is ide tartozik.* A korábbi értékrenddel szemben ezzel a felismeréssel kell közelítenünk a múlt városaihoz, városrészeihez is. Többször mutatják az idő múlását, mint megállítását, és ha ez utóbbit, akkor nem is mindig lélegzetelállítóan, gyönyörködtetően. Scamozzi, a nagy velencei építész terve szerint felépült Palma Nova (egyike a kevés megvalósult, csillagszerű reneszánsz kori ideális városterveknek) például a valóságban elhagyatott, befejezetlen és monoton városka, inkább kuriózum. A Piazza di San Marcót, amit joggal tartunk a legszebb terek egyikének, jelen alakjában senki sem gondolta el, a bizáncias templom elé reneszánsz épületek kerültek később, s az addig nyílt teret, szemben a templommal, csak a múlt század elején zárták be. Róma utolérhetetlen szépségét, varázsát pedig éppen a rakódottsága, a sokféle korszak egymásra ötvöződése adja. Sok tekintetben efféle hatása, varázsa van Lon-

donnak is. Budapest mindinkább becsült, szépnek elismert Duna-parti látképe sem előzetes terv, egységes elgondolás alapján alakult ki, hanem mintegy 50–100 év során, s organikus voltában, a szép tájjal harmonizálva vált széppé is.

A város mint esztétikum szemléletében tehát időbeli fejlődést, változást, alakulást, voltaképpen *a város evolutív lényegét* kell figyelembe vennünk. S ez kell hogy befolyásolja alakító eszközeinket, módszereinket. Helyet kell hagynunk az előre nem láthatónak, a részleteiben csak később megoldhatónak. A tapasztalat szerint nincs nagyobb rendetlenség egy városképben, mint az, ha valamit előre megterveztek ugyan, de attól eltérően, különféle torzulásokkal valósult meg – ennél gyakran még a terv nélkül, de organikusan létrejött állapotok is elfogadhatóbbak. Új lakótelepeinken ilyen torzulások a szabadnak tervezett udvarok későbbi beépítése középületekkel, a háromemeletesnek tervezett házak menet közbeni felemelése négyemeletesre, a központi fűtés elmaradása folytán keletkezett kémények a lakóházak tetőzetén és sok egyéb kisebb-nagyobb visszásság.

Van azonban még valami, ami éppen a gyorsuló fejlődés folytán igazolja a rugalmasabb szemlélet szükségét. Korábban amit felépítettek, felépítettünk, arról joggal hihettük, hogy szinte időtlen időkig érték, maradandó lesz. Így a Várnegyed egykori szerény, de tartós polgárházai, a századforduló nagy középületei. Ma ez egyre kevésbé áll. S főként lakóházainkat, új lakótelepeinket tekintve gondolhatjuk, hogy rövidesen elavulnak. Sajnos, olykor már fogantatásukban is: a lakások – kicsinységük, kivitelük folytán – kevéssé maradandók. Megörökítettünk tehát vasbetonból egy egyszeri, kényszerűen takarékoskodó állapotot, teljesen egyforma lakások ezreivel, városrész-méretekben. Ez nagy, bonyolult probléma, s itt csak éppen érinteni lehet – de e lakótelepeken a gyakori és joggal emlegetett monotóniának is egyik oka. Most csak azt kell nyomatékosan hangsúlyozni, hogy mindinkább tuda-

tára ébredünk: *az, amit ma építünk, előbb-utóbb régi lesz, s még újabb kerül, illetve kellene hogy kerüljön majd a helyébe.* Mint ahogy új volt valaha, s könnyen lehet, hogy nyers, sivár, egyhangú is az, ami ma régi, s emígy szinte már meghitt, sőt vonzó. Így a Nagykörút. Voltaképpen tehát *a történeti szemléletet nemcsak visszafelé, hanem előre tekintve is érvényesítenünk kell a város mint esztétikum alakításához.*

Ez lényegében a rugalmasabb elgondolások, a később fejleszthető rendszerek követelményét jelenti. Azt a felismerést, hogy az idő folyásából eredő változások, rakódások az esztétikai hatásban is értéktöbbletet hozhatnak, nem pusztán egy elképzelt egység megbontását. (Itt nem a megszokásra gondolok, ez egészen más probléma.)[1] Budapest múlt századi kiépítése, ha nem is tudatos ilyen törekvés nyomán, e szempontból ma is figyelemre méltó; a körutak, a sugárutak rendszere fokozatosan kiépíthetőnek, később feltölthetőnek bizonyult. Még az új lakótelepek már-már összefüggő gyűrűje is ennek nyomán jött létre. Nem kell tehát az egységet erőltetni, ha az nem reális, legkevésbé a kisebb részletekben. *A város egészének, még inkább a környékével összefüggő településegyüttesnek a szerkezete az, ami egységes elgondolást igényel,* s előnyös, ha ez is fejleszthető. A részletekben s főként a kisebb városrészek terveiben mindinkább helyet kell hagyni a későbbi megvalósulásoknak, mert a változás, a fejlődés, mindaz, amit nem láthatunk előre, leghamarább itt mutatkozik. S amit úgynevezett egységként megtervezni, előírni sem helyes. Gondolhatunk a már említett kis elemekre, amelyek sokszor egy városrész jellegét, nemegyszer varázsát teszik: feliratokra, pavilonokra, kávéházi teraszokra. Mindezt hosszú időre előre megtervezni életellenes és be sem tartható. A fokozódó mobilitás leginkább ilyenekben tör utat.

[1] Vö.: Városépítészetünk időszerű értékteremtő c. tanulmányommal. *Valóság,* 1967. 2. sz.

Ha tehát a fejlődés gyorsulásából eredően az idő, a változás jelentőségét nem vennénk kellőképpen figyelembe, akkor – még ha modern formákkal is – lényegében klasszicista módon, történelmileg idejét múlta szemlélettel művelnénk a városépítészetet, a városi környezet alakítását. Erre mind kevesebb a lehetőségünk – s mind kevesebb a realitása is. Még az annyira modernnek, avantgarde-nak tűnő városutópiáknak is ez a fő bajuk: mire elképzelt hatalmas méreteikben megvalósulnának, addigra már túlhaladottakká is válnának, mert a továbbfejlődés lehetősége többnyire nincs meg bennük. Mindennek folytán állítható, hogy *a rugalmas, a fejlődőképes, illetve fejleszthető rendszerekben való gondolkodás, lehetőségek hagyása a később megvalósuló részletek számára egyik alapfeltétele a városi környezet korszerű alakításának.*

3. Részben éppen az időbeli változás, a fejlődés folyományaként *sajátos különbség adódik új városok, városrészek és régiek között.* E téma elméleti megközelítésére még csak kezdeti lépések történtek, a különbségeket a közelmúltig sem tervezésünk, még kevésbé gyakorlatunk nem vette kellőképpen figyelembe. Sőt az ún. városutópiák, a modern város ideális elgondolásai sem. Ez utóbbiak is kizárólag mint újonnan létesülő és ekként fennmaradó városokra irányulnak. Holott a tapasztalat mást mutat. Egyrészt azt, hogy állományukat tekintve városaink nagy részben megvannak, gazdasági vagy műemléki szempontból egyelőre maradandóan, ezért a jövőt reálisan csak úgy láthatjuk magunk előtt az elkövetkező néhány évtizedben, hogy jórészt fennmaradnak, kiegészítésre, korszerűsítésre szorulnak. Főként belső részeikben. A most soron következő nemzedéknek mindenképpen a környezetét alkotják. Akár Budapest, akár nagyobb városaink belvárosára gondolunk, ezt aligha vonhatjuk kétségbe. Persze ez inkább Európára vonatkozik; tengerentúli, éppenséggel fejlődő országokban egészen másként lehet.

Másrészt azt mutatja a tapasztalat, hogy az új városok és városrészek tervei is többnyire hosszabb idő múltán valósulnak meg, s ezalatt változások történnek (ez részben már érintett probléma), tehát semmiképpen sem lesznek olyanok, mint azt egy adott időpontban elgondoltuk. Az idő múlása pedig felszínre hozza a különbségeket: ma már az egykori úgynevezett új Lipótváros is hovatovább régi városrésznek számít, bár ettől még varázst nem kapott. S könnyen lehet, hogy néhány évtizeden belül mai új lakótelepeinknek is már talán ilyen megítélése, esetleg éppenséggel sajátos atmoszférája lesz.

Végül azt is mutatja a tapasztalat – az utóbbi években a szociológiai vizsgálatok ezt alátámasztották –, hogy a lakosság bizonyos rétegei igénylik a kialakult környezetet, sőt nemegyszer ragaszkodnak hozzá – akár lakóhelyükként, akár városközpontként. Igénylik a városiasságnak olyan ismérveit – zártság, védettség, változatosság, forgalmasság –, amelyeket megszoktak, s amelyek az új városrészekben gyakran hiányzanak. Nem szólva a turisztikáról, melynek célpontjai többnyire a régebbi városok, illetve a városok történelmi részei. Így tehát prognózisainkban a meglevő városok, jelentős városrészeik létével, szerepével, az általuk felvetett feladatokkal – korszerűsítés, fellazítás, kiegészítés stb. – számolnunk kell. A jövő ideális városa, a modern város itt és most, belátható időn belül, de alighanem azon túl sem lehet pusztán új város, a múlt teljes elsöprésével. Az ilyen, ma is szokásos városutópiák inkább részleteikkel bizonyultak termékenyítőknek, hasznosaknak.

Ezért még ha számításba vesszük is, hogy a világ várható népszaporulata, az urbanizáció növekedése sok merőben új várost, még több új városrészt igényel, akkor is azt kell mondanunk, hogy *a városi környezetben a meglevő, a régi távlatban sem elhanyagolható, és e kettő – régi és új városrész – bizonyos fokú megkülönböztetése szükséges*. Az új városok, városrészek pedig felépültük során, után változni, esetleg avulni

fognak a még újabbakhoz képest, az újabb fejlődés bázisaivá válnak. Így ez a folyamat, ez a különbségtevés voltaképpen megismétlődik, helyesebben: nem napjainkhoz kötött, hanem a város lényegéből ered. Közismertek például olyan változások, amikor a régi előkelő negyedek – mint a párizsi Marais-negyed – elveszítik ilyen jellegüket és lezüllenek, de fordítva is, az avult, de jellegzetes régi városrészek – Párizsban a Quartier Latin, nálunk a Várnegyed – a lakóházak felújításával éppen a jobb módúak, az igényesebbek számára ismét vonzókká, sőt keresettekké válnak.

Mindez, itt csak érintve, a városépítés egészének, a városrekonstrukciónak, a történelmi városok védelmének, ugyanakkor a városi közlekedés egyre súlyosbodó problémáinak bonyolult szövedéke; témánkhoz ezúttal esztétikai vonatkozásai tartoznak. S e tekintetben is határozottan megmutatkozott már az, hogy a régi és új városrészek között határozott különbséget kell tennünk, mindegyiket másként kell értékelnünk. Csaknem azt lehetne mondani: nincs is elegendő közös alapunk megítélésükhöz, értékelésükhöz.

Ha most a témát merőben az esztétikum szempontjából tekintjük, akkor – nagyon leegyszerűsítve – azt mondhatnánk, hogy az új városnak, városrésznek mint esztétikai élménynek az alapjait a sikeresség, az eredményesség, az előremutatás, egy születő új világ formai szuggesztiója, az ezzel együtt járó jóleső érzés kelti. Ha kelti. De ezzel összefüggésben a bosszúságok is jórészt az eredmény- és az elégtelenség érzetének, a helyben topogásnak a bosszúságai. Mi, építészek gyakran mondhatjuk nem egy újabb, kietlen új lakótelepünkre: „Anyám, én nem ilyen lovat akartam!" S megmámorosodhatunk olyan – ritka – pillanatokban, amikor az új város, városrész formáival, színeivel a megvalósult álmok, utópiák varázslatát kelti. Brasilia városképei például, amelyeket csak filmen láthattam. Már-már szinte holdbeli táj, valami egészen új és más. Ugyanezért viszont nemegyszer hideg és absztrakt is az új, akár a modern művészeti alkotások jelentős ré-

sze. Ha bennük vagyunk, élünk, akkor a mában és még inkább a jövőben élünk általuk.

A régi városrészek viszont – gyakran kétségtelen kényelmetlenségek, hátrányok ellenére – a megszokottság, a védettség, az otthonosság, a változatosság képzeteit keltik, gyakran objektív építészeti érték nélkül is, pusztán a jellegükkel, a kialakult különlegességeikkel. A Víziváros például Budán, ahol építészeti értéket néhány barokk műemléken kívül alig találni. A kis elemeknek éppen ebben jut gyakran fontos szerep: furcsa, különleges erkélyek, házak, szobrok, lépcsőzetek, támfalak, sőt egy-egy fa is hozzájárulhat. Nem szólva a már nem építészeti elemekről: emléktáblákról, feliratokról, vendéglőkről, üzletekről. Szokásokról, mint például a vízivárosi húsvéti körmenet, ismerős arcokról, szagokról. A tetszés, az esztétikum érzése itt folyik át a már nem építészetibe, egy még tágabb világba, a város vagy egy városrész egész életébe. Csaknem kibogozhatatlan szálakkal, keveredéseikkel. S olykor a megrendülésig ható erővel. Én mindig megrendültem az Avenue des Champs Élysées megpillantásakor, éppen a mozgó, emelkedő, sűrű kocsisorok láttán, de meg-megilletődöm, magam sem tudom, miért, ha újra látom a budai Alagútból kiérkezve, a Krisztinát. Az egésznek a hirtelen másságát, intimitását. A fáit, a keresztben áthaladó villamost, a vendéglőit, templomát. A város, főként a régi városrész mint esztétikum egy ponton túl már alig mérhető, elemezhető, még ha épületek, építészeti művek alkotják is a kereteit.

A kettőt – új és régi várost, városrészt – mégsem lehet emígy szétválasztani, teljesen külön kezelni. Márcsak az átmeneti esetek sokasága és a belső városrészek helyenkénti megújulása, új és régi fejlődésének kölcsönhatása miatt sem. De főként azért nem, mert *mindaz, ami ma régi, valamikor új volt, s talán hideg, szokatlan, barátságtalan. S ami ma új, az előbb-utóbb régi lesz, esetleg még hamarabb, mint gondoljuk, s elnyerheti a múlt varázsát.* A városi környezetben mint

esztétikumban tehát az újat és a régit ugyan sok vonatkozásban szét kell választanunk, hiszen a régit merőben az új szemszögéből nézni (vagy fordítva) indokolatlan volna – valójában azonban teljesen mereven sohasem választhatjuk el. Nemcsak időbeli átmeneteik, egymásba folyásuk miatt, hanem elsősorban azért, mert a várost egészében, egyben kell látnunk, amihez – éppen lényegéből eredően – új és régi egyaránt hozzátartozik. Az igazi építész pedig szemléletében éppen erre az egészre, ennek épségben, egyben látására törekszik, kell hogy törekedjék. Különösen város esetében. Ha csupán az újra törekedne, pálcát törne saját maga s művei felett.

4. Ezeken a témákon, szempontokon, ha érintőlegesen is, de át kellett menni ahhoz, hogy befejezésül a korszerű építészeti alakítás lehetőségeiről, eszközeiről, határairól – ugyancsak vázlatosan – lehessen szólni. Hiszen, mint már erről említés történt, az építész nem szemlélője, elemzője kíván lenni a városnak, hanem alakítója. Az adott felvetésben tehát ez a leglényegesebb kérdés. Nézzük meg közelebbről, a már tárgyalt újabb szempontok figyelembevételével.

A városi környezet értelmezésének felső és alsó határa jelentős alakítási problémákat vet fel. Az egész város, jórészt a nagyváros alakítása környezetével együtt, s még inkább a konurbációké, régióké mind nehezebb, az építész alakító szerepe, lehetősége mind kérdésesebb. Sok más szempont lehet döntő, így elsősorban a közgazdasági, a területfejlesztési szempontok; az építészeti alakításé ezek között az egyik. Sőt odáig lehetne menni e vélekedésben, hogy organikus, helyes, arányos fejlődés, fejlesztés esetén még tudatos alakítás nélkül is esztétikum, esztétikus környezet alakulhat ki. Mégis sajátságos és lényeges, hogy *évtizedek óta jórészt éppen építészek ismerték fel és művelték a környezetalakítás, a területfejlesztés e tágabb tartományait,* hirdették az arányos fejlesztés szükségességét. S ez csak utóbb vált mindinkább a közgazdaság

művelőinek is jelentős törekvésévé a korábbi túlzottan ágazati vagy más, globális fejlesztési koncepciókkal szemben. S az építészek talán azért is ismerték fel, mert az egészet keresték, amiben a rész elnyeri értelmét – miként az orvosok is a közegészségügy fejlesztését szorgalmazták, hogy megteremtsék a betegségek megelőzésének, az emberi egészségnek az alapfeltételeit. Aligha lehet tehát az építészeti szemléletet, egybenlátást e tágabb keretekből kirekeszteni. Már csak azért sem, mert ezeket – utakat, ipartelepeket, egész új településeket – végül is meg kell építeni. Az, amit mint esztétikumot városi környezetként, kultúrtájként láttunk, végső fokon megépített dolgokból, művekből áll, s ezeknek a természettel való helyes aránya is alakítási feladat.

Még inkább előtérbe kerül az építészeti alakítás szerepe, jelentősége e tágabb keretek – régiók, konurbációk, nagyvároskörnyékek – részletei kialakításánál. Annál inkább, mert mindmáig ezek – például az elővárosi zónák – a legelhanyagoltabbak, a legtöbb csúfság, kietlenség színhelyei. Ok nélkül, hiszen lehetnének szépek is. Az autópályák maguk rendszerint szépek, a műtárgyaik – hídjaik, korlátaik, tábláik – is, de az, amit róluk látni, ritkán az. Itt lép előtérbe a már említett építészeti kultúra és az építészeti beavatkozás szüksége, akár a legkisebb, legjelentéktelenebb tárgyak alakításában, ennek igénylésében is. A Balaton-környék építészeti fejlesztésének egyik legnagyobb eredménye éppen az, hogy e kis objektumok kulturált kialakítására is kiterjesztette figyelmét, még ha sok visszásságot eddig nem is szüntethetett meg.

Az alsó határ sem könnyű, tehát a városi környezet átalakulása belsőségekké, zárt otthonokká, helyiségekké. Itt több az építészi, általában a tudatos alakító lehetőség, fokozottabb a díszítés igénye – ide értve az iparművészeti, sőt a képzőművészeti tevékenységet is. Egészében tehát a környezetalakítói igényesség. Ezekkel az építészeti kapcsolat többé-kevésbé ki is alakult, például az ipari művészetek oktatásának egész újabb

szemléletében, módszerében. Az építészetnek mindebben érdekeltsége van. A városépítészeti alakításnak azonban már mind kevesebb a lehetősége, és a mozgatható formált tárgyak esetében meg is szűnik. Épp ezért ott kell egy lényeges szemléleti határt e téren megvonnunk, ahol gyakran szükségtelenül túllépik: *nem kell a városépítészeti alakításban minden kisebb részletre is kiterjedni.* Egyrészt fölösleges, sőt életellenes; az élet magától is (és sokszor jobban) megoldja később e részleteket, például a portálokat. Másrészt a túlzott előretervezésnek, egységesítésnek unalom és élettelenség az eredménye (mint például a Nagykörút déli része egységesített boltkapuzatai esetében). Ezért nem kárpótol, mint újabban tapasztalható, a művi változatosságra törekvés. A városépítészeti alakítás e határa sajnos nem minden esetben ismerhető fel olyan jól, mint a Rákóczi út árkádosításánál; az árkádok rendjét egységesen és helyesen a városépítészeti alakítás során szabták meg, alattuk és mögöttük azonban már az élet igényeinek, változatainak megfelelően alakultak, sőt továbbalakulnak a portálok, az üzletek.

Hasonlóan nehéz, újszerű és összességében bonyolultabb problematikát jelent *az alakításban az időbeli változások, a fejlődés figyelembevétele.* Egyfelől az előrelátás, helyesebben: előrehatás – divatos szóval a prognosztika – problémáit, módszereit, határait tekintve igen elemi, kezdeti felismeréseknél tartunk e téren, miként más tevékenységek is. Legfeljebb a korábbi magabiztosság van csökkenőben, hogy mindent akár hosszabb időre is előre láthatunk. Azt a régi, bevált módszert, hogy lehetőleg tágasan, bőségesen méretezzünk (mint egykor Budapest körutait) későbbi, előre nem látott eshetőségekre, ma gazdasági okokból gyakran nehéz alkalmazni. Így a lakások méretezésénél. Mégis mindinkább felismertté válik, hogy ha nem is tágasan, de legalább *fejleszthetően tervezzünk,* olyan módon, hogy később növelni, alakítani lehessen a ma még nem ismert vagy ki nem elégíthető igények szerint. Ez esztétikai vonatkozásban azt a változást

hozhatja, hogy az építésük korát és ennek hátrányait szükségtelenül megmerevítő, olykor látványukban is nyomasztó együtteseknél változatosabbakat hozhatunk létre. Ezt az elvet új városrészeinkben eddig nehéz volt alkalmazni, s még nehezebb a házgyári lakóházaknál – de legalább vitatkozunk már róla.

A másik felismerés, amit az előrelátás terén már tettünk, tehettünk, éppen a tapasztalatok alapján, a tér–idő korrelációé; az, hogy minél nagyobb területre, minél több létesítmény együttesére terjed ki az alakítási szándék, rendszerint annál több idő kell a megvalósuláshoz, így annál több változással, új, előre nem látott igénnyel, szemponttal kell számolni. Ebből következően ilyen nagyobb együttesekre – egész városokra, még inkább környékükre – *legfeljebb a struktúra fő vonalait határozhatjuk meg maradandóan,* s még azt is helyes, ha fejleszthetően tesszük. Részleteikben pedig inkább olyan kisebb városi együtteseket gondolhatunk el, amelyeknek egyszerre megépülése biztosítottnak tekinthető. *A tervezésnek tehát rugalmas keretjellege az, ami célszerűnek mutatkozik,* gyakran még a kisebb távlatokban is, még inkább a nagyobbakban. Ugyanide tartozik annak felismerése, hogy a város alakításában a belátható időn belül megmaradóhoz helyesebb alkalmazkodnunk; ha ezt elmulasztjuk – mint erre nemegyszer volt példa, így a budai Duna-parti magára maradt pontház esetében –, akkor a városképben sok bizonytalanság, torzulás keletkezhet. Ennek határán áll a Duna Intercontinental szálloda: a városkép megkívánható egysége csak akkor állhat helyre, ha a Vigadótól északra is hasonló méretű szálloda épül majd.

Éppen ilyen jelenségek, problémák miatt válik mind fontosabbá a városalakításban az előzetes beható vizsgálódás, helyzet- és igényfelmérés, értékelés. Bonyolultabb esetekben – így meglevő városok belvárosában, történelmi városrészekben – olykor ez a legfőbb teendő, mert az alakítás csak egy-egy részletre, kiegészítésre szorítkozhat. Általában tehát a tervezés szerepe kiegészül más tevékenységekkel; korábban a

városalakításnak, helyesebben a vélt városalakításnak legfőbb eszközét láttuk benne, ma már mindinkább nyilvánvaló, hogy csak az előzetes vizsgálódásokkal, az említett rugalmas keretjelleggel és főként a végrehajtással, utemezéssel, az igazgatással karoltve válhat hasznossá A végső valóság a megépult állapot, s nem az, amit megterveztünk, ebben az állapotban pedig a terven kívüli sok más tényező is szerepet játszhat Talán a legjobb példa erre a ma már városépítészeti eredményként elismert Salgótarján, főként a központ itt alapos várostervezési előkészítéssel, de menet közben a helyi hatóságok, szervek, a beruházók és a tervezők állandó szoros együttműködésével jött létre egy bonyolult feladat szép megoldása – olyan, amit ekként részleteiben nem terveztek s nem is tervezhettek volna meg előre Hozzájárult, hogy a főbb középületeket kiemelkedő tehetségű építész tervezők alkották, s ez a városi környezet alakításában nem kevéssé jelentős szempont, a városképet jelentős épületek nagymértékben befolyásolják, s ezek megalkotása, építészeti minősége nemegyszer a tervezők megválasztásán múlik Nem egy, a városképben jelentős épületet láthatunk, ahol ez a választás aligha volt helyes

Mindez éppen a régi, főként az értékes régi városrészekben a legkényesebb Márcsak azért is, mert ezekben fordulnak meg a legtöbben Az újaknál inkább elképzelhető, hogy közel egyidőben, viszonylag egységesen, egy-egy tervező vagy tervezőkollektíva alkotásaként valósulnak meg A régi városrészekben azonban a meglevő értékek és a fokozatos átalakulás folytán inkább állunk szemben a városnak mint esztétikumnak egyik általános jellegzetességével valójában nem egyesek, hanem úgyszólván a lakosság egészének a produkciója, egyben tükre is Ki-ki – építtető, bérlő, kereskedő, ilyen-amolyan vonatkozásban érdekeltté vált személy – alakít rajta Voltaképpen tehát a közösség, építészeti felügyelettel, sajnos, sokszor anélkül A budapesti Belvárost például sohasem lehet-

ne egyesek művének tekinteni, még ha északi része fejlődésének kétségtelenül Hild János egykori terve határozta meg is építészeti kereteit. Még kevésbé a Várnegyedet vagy más történelmi, műemléki városrészünket. De a már körvonalazott építészeti kereteken belül is a meglevő, főként a régi város a tükre leginkább a dolgok változásának, az úgyszólván szüntelen fejlődésnek. A múltba visszatekintve is, amelynek többnyire rétegződéseit tükrözi, és napjainkban is – egy-egy újszerű elem, épület megjelenésével, régiek eltűnésével. S ez így van a törvényesen védett műemléki városrészekben is, ha másként nem, a világítás, az útburkolatok, az üzletek, vendéglátóhelyek megújulásával, ennek sok gondjával, vitájával. Mint például a Várnegyed lámpái esetében; egyik részről ódon gázlámpákat kívántak, másik részről – s e véleményen voltam magam is – korszerű formájú, erős neon világítótesteket. Az eredmény kompromisszum lett, mint sokszor a városépítésben, nagyobb ügyekben is: régi alakú gázlámpákba kerültek új világítótestek.

Így hát voltaképpen – s mindezek ellenére – a városi környezet mint esztétikum alakítása alapvetően és lényegében építészeti feladat marad. De annak felismerésével, hogy ez a feladat más, sajátosabb és bonyolultabb, mint az egyes épületek emelése. Nemcsak tervezésből áll – sok egyébből, többek közt a szükséges építészeti kultúra emeléséből. Sőt egyre bonyolultabb az újabb gyorsuló fejlődésben amiatt, hogy azt mármár alig lehet megállapodott formákkal követni, efféle formákba önteni. De bármily mértékben bonyolódott és megnehezült is, a hitet benne, s jelentősége tudatát nem veszíthetjük el. Kevéssé vizsgáltuk, vizsgálták még, de tudjuk, sejtjük, hogy *a városi környezet éppen mint esztétikum – vagy ellenkezőleg, az esztétikai hatás hiánya folytán – mennyire hat lakosok százezreinek tudatára, közérzetére, életkedvére.* Ha más nem, kinek-kinek emlékei – akár lakóhelyekről, akár utazásokról – tanúsítják ezt. Filmek, fotók olykor revelálják. Az itt többször hangoztatott körülmény, hogy a várost

végtére meg kell építeni, meg is építik – nemcsak az építészek kompetenciájának jogosultságát, nemcsak érdekeltségüket indokolja e témában, hanem egyben a felelősségüket s munkájuk nehézségeit is mutatja. Hiszen olyasmit formálnak, tesznek képszerűen láthatóvá, ami voltaképpen egy egész társadalom, egész közösségek, korszakok produktuma – jóval, rosszal egyaránt. Renan mondása: „Az építészet a legbiztosabb jele egy nemzet tisztességének, komolyságának, ítéletének" – mélységesen igaz, s e feladat komolyságára, súlyosságára is rávilágít. Sokkal nagyobb elmélyülés és felkészülés kell, kellene hozzá, mint amire a közelmúltban lehetőségünk volt.

Valóság 1971. 4. sz.

S. NAGY KATALIN

BUDAPESTI KÖZTEREK

Az MRT Tömegkommunikációs Kutató Központ megbízásából 1978–79-ben vizsgálatot végeztünk nyolc budapesti köztéren. A kutatás fő témája: a közterek tárgyi, ezen belül is különösen vizuális tömegkommunikációs tárgyakkal való ellátottsága. A kutatás zárójelentése megjelent az MRT Tömegkommunikációs Kutató Központ kiadásában (S. Nagy Katalin: A budapesti közterek és a vizuális tömegkommunikációs eszközök. *Bp. 1980.).*

A VÁROSI TÉR MINT KOMMUNIKÁCIÓS ESZKÖZ

A televízió, a rádió közismert tömegkommunikációs eszközök. A tömegkommunikáció jelenségével foglalkozó kutatók e kettőt kísérik megkülönböztetett figyelemmel, a szakirodalom jelentékeny része foglalkozik hatásaikkal. A hagyományos tömegkommunikációs eszközök – a könyv és az újságok – és a két új, jellegzetesen XX. századi médium mellett legfeljebb még a magnetofon és a lemezjátszó érdekli a kutatókat. Számtalan vizuális tömegkommunikációs eszköz (plakát, repro, poster, lemezborító, könyvborító stb.) kívül esik a vizsgálódások körén.

Tömegkommunikációs médium azonban az utcakép is: a kirakat, az újságpavilon és mindenekelőtt a városi tér (általában maga a tér: lakások intim tere csakúgy, mint a közösségi, nyilvános terek).

A városi tér alapvető funkciója, hogy sűrítetten, felfokozottan közvetít információkat a politikai-gazdasági vezetés és a tömegek között. Bár a közlés dominánsan egyirányú: a teret fenntartók felől irányul a tereket használók felé, nem maradnak el a visszajelzések sem (a firkálásoktól, a falragaszok letépésétől kezdve a valódi és a pszeudó- vagy vélt szükségletekig; a használat mértéke, sűrűsége stb.). A tér tömegközlekedési, kereskedelmi kulturális központ. Feladata többrétű: közlekedési és üzlethálózati csomópont, kulturális-művelődési-rekreációs lehetőségeket biztosít. Városszerkezeti sajátosságaiból következően a tér nagyobb embercsoportok áthaladására hivatott, mint egy-egy utca, és lehetőséget ad a csoportosulásra is, így a közvetlen, személyes kommunikáció jelentős színtere. Épp ezért természetes módon következne a terek sokrétegű funkcióiból, hogy tárgyi felszereltségük meghaladja az átlagos utcáét, hogy a látvány, a vizuális összkép tervezetten szolgálja a kommunikációs célokat, hogy egykori ősének – az agorának – megfelelően biztosítja ember-ember, egyén-csoport, egyén-városi tanács, csoport-állam kapcsolatának nyilvános demonstrációját.

Mindenekelőtt tárgyak, tárgyegyüttesek és tárgykapcsolatok segítik vagy gátolják a tér kommunikációs, tömegkommunikációs funkcióit. A kommunikációt szolgáló eszközök: pad, asztal és szék, telefonfülke, postaláda, hirdetések. A művészi kommunikáció eszközei: köztéri szobor, épületdíszítő plasztika, díszkút, esetenként plakát. Tömegkommunikációs eszközök: telefon (nemcsak személy és személy, hanem a személy és az intézmények között is kapcsolatteremtési eszköz), plakát, hirdetőoszlop, információs tábla, reklámok.

A kiválasztott – vizsgált – nyolc budapesti tér közül mindegyiknél megállapíthatók hiányosságok, hibák, és mindössze két tér az, amelyik úgy-ahogy eleget tesz tér mivoltából következő kommunikációs-kulturális-rekreációs és közlekedési-kereskedelmi funkcióinak.

A *Boráros tér* mintha csak kizárólag a járművek áthaladását kívánná biztosítani (villanyrendőrök, Kresztáblák). Ugyanakkor nem derül ki, hogy nemcsak az áthaladó járművek miatt közlekedési csomópont, hanem a célforgalom miatt is. A Moszkva térrel, Erzsébettel, Soroksárral összekötő buszok, a Jászai Mari térrel összekötő villamosok, a Csepellel összekötő gyorsforgalmi vasút végállomása. Ez a tárgyi ellátottságból nem derül ki. Üzletek alig vannak, kirakatok nincsenek, pavilonok pótolják mindkettőt. Ezek színvonala az ötvenes évek kisvárosi áruellátottságának, árukínálatának, tálalási módjának felel meg. A pavilonok állaga rossz, elhanyagolt, mintha egy városi szegénynegyedben állnánk (holott a tér több emeletes polgári házakkal, híddal határolt). Kulturális, művelődési funkciókat nem teljesít: egyetlen hirdetőoszlopon egyetlen moziműsor – semmi más. Mintha e városrészben már se színházról, se hangversenyről, se múzeumról nem tudnának. A tér maga sugallja: akik ezen túl (Csepel, Erzsébet, Ferencváros) laknak, úgyse járnak sehova, nem tudnak semmiről, tehát kár is tájékoztatni őket. E tér mintha nyílt vállalása volna annak, hogy a munkáskerületek lakói eleve kimaradnak a kulturális intézmények kínálta műsorokból. Felháborítóan közvetíti, hogy akik erre járnak, azoknak így is jó (pedig a Boráros téri aluljárót nem is hasonlítottuk össze a Felszabadulás téri aluljáróval: kosz, bűz, elavult táblák, a lépcsőkön ülő részegek az egyikben – reklámok, üzletek, telefonok, fény a másikban).

A társadalmi hierarchia a terek állaga, állapota, tárgyi felszereltsége szerint: „alul" a Boráros tér =„alul" a munkáskerületek lakói – „felül" a Vörösmarty tér és a Felszabadulás tér = „felül" az értelmiség, a vezető hivatalnokok, a kiskereskedők.

Tulajdonképp a *Déli pályaudvarhoz vezető tér* az egyetlen, amelyre többé-kevésbé rámondható: korszerű (az egyetlen, ahol a művészi kommunikációs eszköz – a Vasarely-relief – is modern, nem pedig akadémikus, historizáló, konzervatív). A tereken általában

korszerűtlen és célszerűtlen az anyagok felhasználása, illetve a színezés: visszafogott, középszerű, ez alól jóformán egyetlen tér sem kivétel. Uralkodó szín a szürke.

A TEREK INFORMÁCIÓS ANYAGA

A mennyiségi különbség azonnal szembetűnő, de most nem ezzel foglalkozunk. A Boráros tér információs anyaga olyan, mintha a tér az ötvenes évek óta nem változott volna. Ugyancsak szegényes – és sekélyes – az *Újpalotai tér* információs anyaga. Éppen csak a legfontosabbakról tájékoztat. E két tér üzlethálózata messze alatta marad a többiének. De kívánnivalókat hagy maga után a *Móricz Zsigmond körtéré,* a Déli pályaudvarhoz vezető téré és a *Szentháromság téré* is. Igazán változatos üzlethálózata és a többihez képest viszonylag gazdag információs anyaga a *Felszabadulás térnek* és a *Moszkva térnek* van. A *Vörösmarty tér* a külföldiekre összpontosít (légitársaságok), és talán ezért a többi térhez viszonyítva itt kiemelkedő a kulturális információs közlés. A Moszkva téren viszonylag sok a szolgáltató jellegű kisiparos, és széles bolt- (ezen belül főleg vendéglátóipari) hálózat van.

Megfejthetetlen reklámok, fényreklámok, cégtáblák minden téren akadnak. A Felszabadulás téren: Rollplast redőny, EMG; a Boráros téren: Mashpriborintorg; óriási méretű, sok villamos energiát fogyasztó felirat a Moszkva téren („A közlekedés egész társadalmunk ügye"), alig észrevehető helyen, tudniillik kiesik a közlekedők látóteréből.

A terek ellátottsága egyenetlen. A Boráros tér elmaradottsága nyilvánvaló. Bármilyen oldalról vizsgáljuk, az a benyomásunk, mintha a Boráros tér nem volna bekapcsolva a város köznapi életébe, kiesik, elhanyagolják.

Általában is elmondható hogy a két belvárosi tér kivételével (de még azokat is tulajdonképpen ide kelle-

ne sorolni) a budapesti tereket reprezentáló többi hat kiválasztott tér azt bizonyítja, hogy az információs anyag véletlenszerű, nem tudatosan szervezett-tervezett, az információ szegényes, beszűkült, nagy része az amúgy is (például a kirakatokban) látható objektumok tényszerű jelzésére szorítkozik, nem használják ki a bennük rejlő információs-kommunikációs lehetőségeket, a közlés módja pedig gyakran meglehetősen primitív. Egészében elmaradott – a jelentés szintjén csakúgy, mint formai tekintetben – a terek információkat szolgáltató funkciója. Az ismeretközlés, a figyelemfelkeltés jórészt az üzlethálózatra, kisebb léptékben a közlekedési eszközökre korlátozódik. Elenyészően kevés a tényszerű jelzésnél többet mondó, az amúgy is látható jelenségeken kívüli vonatkozású információszolgáltatás. Belső aránytalanságok, összerűtlenségek mutatkoznak az üzletek cégtáblái, reklámjai, hirdetései között is. Egy részükön egyetlen felirat van, másokon vagy másokról fél vagy egy tucat közlés látható ugyanazon a téren. Nem sikerült semmilyen összefüggést vagy logikát felfedezni, melyik miért sorolódik az egyik vagy a másik kategóriába.

A nyolc téren összesen öt könyvesbolt (illetve ebből kettő bolt, három pavilon) és nyolc újságárus működik. Nincs könyvesbolt a Felszabadulás téren, a Móricz Zsigmond körtéren és az Újpalotai téren. Nincs újságpavilon, újságos a Felszabadulás téren, a Szentháromság téren és Újpalotán, azaz a nyolcból három téren. A hagyományos tömegkommunikációs eszközök (könyv+újság) egyikéhez sem lehet hozzájutni a Felszabadulás téren és Újpalotán. A Felszabadulás téren javítja a helyzetet, hogy a térről az Erzsébet-hídra felvezető kis utcában és a Váci utcában is van egy-egy újságot áruló bolt, de ez így nem elfogadható megoldás. Újpalotán viszont a közelben sincs újságárus!

A művészi információt szolgáltató tárgyak arányszáma is nagyon alacsony, színvonaluk jórészt alatta marad az elfogadhatónak, stílusuk nagyrészt konzervatív, historizáló, akadémikus vagy – semmilyen. Szá-

muk a nyolc téren összesen 24 (a Felszabadulás téri épületdíszítő plasztikák nélkül), de egyáltalán nincs a Boráros téren és Újpalotán; a Moszkva téren is mindössze egy van (az is kicsi, szinte észrevehetetlen: a Kreml részlete egy ház oldalán, „Moszkva tér" felirattal). A plakátok között a nyolc téren mindössze 7 (!) olyan plakát volt, amelyik valamilyen művészeti eseményt (moziműsort, dzsesszénekest, kiállítást) hirdetett; ezek többségének állapota botrányos (illetve már elavult).

A mércét kényszerűségből alacsonyra engedve, még örülhetünk a belvárosi és a budai központi tereknek (Felszabadulás tér, Vörösmarty tér, Déli pályaudvarhoz vezető tér, Szentháromság tér). A mutatók alapján ezek a közepesnél alig valamivel jobban működő terek. Rosszul funkcionál a Moszkva tér, még rosszabbul a Móricz Zsigmond körtér és Újpalota. A Boráros tér esetében pedig még a negatív minősítés sem elég kifejező.

A műholdak, a televízió, a telex, a videomagnó stb. korában elfelejtkezünk a köznapi élet színtereiről, jelen esetben a városi térről és annak mélyreható kommunikációs-információs lehetőségeiről.

A TÁRGYAK ÁLLAPOTA

Négy fokozat szerint osztályoztuk a tárgyakat. Míg a vizsgált jellemzők objektívnek tekinthetők, e kategóriák meglehetősen szubjektívek. Mégis szükségesnek tartottuk e szempont felvételét. Nagyjából a köznyelvi értelmezést próbáltuk alkalmazni, amikor egy tárgyat jónak, közepesnek, rossznak vagy nagyon rossznak minősítettünk.

Feltűnően nagy a Boráros téren a nagyon rossz állapotú tárgyak száma és a többi tárgyhoz viszonyított aránya; a tárgyállomány leromlott, elkopott, agyonhasznált állapotban van. Mindössze 20%-uk minősíthető jónak; 47%-uk rossznak.

Ezzel szemben a Vörösmarty téren nincs nagyon rossz minőségű tárgy, és mindössze 5% rossz minőségű; a jónak minősíthető tárgyak aránya 86%.

A nyolc tér közül a tárgyaknak kb. kétharmada jó minőségű: a Déli pályaudvarhoz vezető téren, a Felszabadulás téren és a Vörösmarty téren – azaz a város idegenforgalmi és kulturális központjaiban – nincs vagy csak kis számban van nagyon rossz minőségű tárgy. Újpalotán viszont a kétharmadnyi jó minőségű tárgy mellett a rossz és a nagyon rossz minőségű tárgyak aránya: 15%. Ami elég meglepő a néhány éve létesített tér esetében.

A nyolc tér tárgyállományát vizsgálva, négynek az állapota mondható elfogadhatónak. A Boráros tér kiemelkedően nagyszámú nagyon rossz minőségű és kiemelkedően kisszámú jó minőségű tárgyai mellett figyelemre méltóan magas a rossz és nagyon rossz minőségű, állapotú tárgyak aránya a Moszkva téren (csaknem 30) és a Móricz Zsigmond körtéren (ugyancsak 30). A Boráros tér botrányos állapota mellett elég meglepő, hogy két olyan forgalmi, közlekedési központnak, amelyek ráadásul a város belterületéhez tartoznak (budaiak), s a településszerkezetben kiemelt szerepük van, ennyire leromlott az állapota. Mint ahogy az sem megnyugtató, hogy bár a Felszabadulás téren és a Déli pályaudvarhoz vezető téren magas a jó minőségű, jó állapotú tárgyak száma és alacsony a nagyon rossznak minősített tárgyak száma, viszonylag magas a rossz minőségű tárgyak száma: a Felszabadulás téren kb. 20%, a Délihez vezető téren – amelyik szintén újonnan megépített tér! – kb. 30%, akárcsak a Moszkva téren vagy a Móricz Zsigmond körtéren.

Végül is a belső arányokat – jó+közepes+rossz+nagyon rossz – figyelembe véve tulajdonképpen a nyolc tér közül csak kettőnek az állapota minősíthető viszonylag jónak, elfogadhatónak: a Vörösmarty téré és a Szentháromság téré. Ha a minősítésnél a jónak minősített tárgy +1 pontot kap, a rossz, illetve nagyon rossz −1 pontot, a kialakuló sorrend: 1. Vörösmarty tér

(+500); 2. Felszabadulás tér (+257); 3. Szentháromság tér (+232); 4. Újpalota (+186); 5. Déli pályaudvar (+139); 6. Móricz Zsigmond körtér (+102); 7. Moszkva tér (+59); 8. Boráros tér (−71). Ez a sorrend – és a pontszámok – a tényleges állapotokat tükrözik.

A TÁRGYAK SZÁMA

Az összes tárgy száma: Vörösmarty tér – 614; Moszkva tér – 607; Felszabadulás tér – 526; Déli pályaudvar – 435; Szentháromság tér – 341; Újpalota – 300; Móricz Zsigmond körtér – 287; Boráros tér – 284.

A terek tárgyi ellátottsága egyenetlen. A Vörösmarty téren több mint kétszer annyi a tárgy, mint a Boráros téren. A két tér méretbeli különbsége pedig éppen fordított. A tér nagysága, kiterjedése tehát nem játszik abban szerepet, hogy mennyi tárgy található rajta.

A tárgyak száma önmagában is meghatározza a tér vizuális arculatát és a látványon túl azokat a funkciókat is, amelyeket a térnek ki kell elégíteni. A tárgyak száma zsúfoltságot vagy ürességet eredményez, információözönről vagy -hiányról, differenciált vagy hiányos információkról beszélhetünk. A Vörösmarty tér és a Felszabadulás tér gazdag információs anyagával szemben áll a Boráros tér és a Móricz Zsigmond körtér lényegesen kevesebb információt közlő állapota, mely önmagában a tárgyak meglétéből vagy hiányából is következik.

A Boráros tér feltétlenül hátrányos helyzetét bizonyítja, hogy itt nincs egyetlen kirakat, szék-asztal, telefonfülke, köztéri szobor, plakát sem. Ezzel szemben a Boráros térnél lényegesen kisebb Vörösmarty téren 1 köztéri szobor, 25 épületdíszítő plasztika, 2 telefonfülke és 17 kirakat található.

A Boráros téren mindössze 6, a Vörösmarty téren viszont 40 élő fa van. Míg a Vörösmarty téren 52 cégtábla van, a Boráros téren csupán 9 látható. Érdemes még

összehasonlítani a hulladékgyűjtők számát: 24 a Vörösmarty téren és mindössze 2 a Boráros téren.

A Vörösmarty tér szinte a város szíve, Budapest központja. Idegenforgalmi centrum (utazási irodák, luxusáruház, bank, népművészeti bolt), kulturális centrum (kiadók, szerkesztőségek, művészeti irodák, Képcsarnok, jegyiroda), építészetileg is értékes régi és új épületek, patinás cukrászda. Innen nyílik a sétálóutca (Váci utca), mögötte a Duna-parti sétány. Célforgalom: ide érkeznek a repülőtéri buszok, a földalatti végállomása. 65 parkolóóra jelzi az autóforgalom jellegét. A tárgyak mennyiségileg és minőségileg is alárendelten szolgálják a tér funkcióit, és kifejezni igyekeznek a tér jellegét, jelentőségét.

A Boráros tér tárgyszegénysége, a tárgyak minősége mintha azt sugallná: e tér már kiesik a központból, az idegenforgalomból, a kulturális életből, ez már „csak" átmenő forgalmat bonyolít le a város és a külvárosok, valamint a város és vidéke (Ráckeve, Szigetszentmiklós stb. és még tovább: szegedi országút) között. Átmenő forgalmú tér, buszokkal, villamosokkal, gyorsvasúttal, teherautókkal. A Duna-part itt már nem sétány, hanem rakpart; az áruszállítás nyomait viseli. Patinás cukrászda helyett kocsmák; kirakatok, üzletek helyett rossz állapotú pavilonok, utcai kiszolgálóstandok.

PLAKÁTOK

Rendkívül meglepő, hogy milyen kevés a fővárosi tereken a plakátok száma: összesen 82 a nyolc téren. Ebből is 47 a Moszkva téren van. Három téren egyáltalán nincs plakát (Déli pályaudvarhoz vezető tér, Boráros tér és Újpalota). A Déli pályaudvarhoz vezető téren ez még csak-csak érthető a tér jellegéből, megtervezett reklámkirakataiból következően. Meghökkentő viszont, hogy a Boráros térre és az Újpalotai térre egyáltalán nem, a Szentháromság térre mindössze 3, a

Vörösmarty térre csak 2 plakát jutott. Ez alig valamivel jobb, mintha egy se volna.

A plakátok állapota is kívánnivalókat hagy maga után. Nemcsak a terek plakátellátottsága szegényes – a plakátok állapota is az. Tépettek, s közöttük sok az olyan, amelyik már elveszítette időszerűségét, rég lejárt eseményt hirdet. Elhelyezésük gyakran véletlenszerű, nem végiggondolt, esetleges. Még a Vörösmarty téren is láthatók olyan plakátmaradványok, hogy a látvány inkább egy külvárosi elhanyagolt tér vagy még inkább a nyomornegyedek emlékét idézi.

Lényegében tehát a plakátok vizuális állapota és vizuális környezete, közege elsődlegesen a rendezetlenséget, rendetlenséget sugallja. Ügyefogyottságról tanúskodnak, mintha még nem tudnának élni a felkínált lehetőségekkel. Ez általában igaz a vizuális tömegkommunikációs eszközökre, mint ahogy az is, hogy a kezdetlegesség azon szintjén tartanak – s tartunk –, amikor már tudjuk, hogy kellenek az ilyen tárgyak, elhisszük hasznosságukat, de nem tudunk velük mit kezdeni.

Az amúgy is kevés plakáton belül még kevesebb a művészeti eseményekre felszólító, figyelmeztető, ezen belül is a legkevesebb a képzőművészeti plakát. Leggyakoribb a dzsessz-beatkoncerteket hirdető. Ezek tipográfiailag a leggyengébbek, rendszerint a zenekar nagybetűs, messziről jól olvasható neve körül sok apróbetűs, kizárólag közelről olvasható szöveg. Feltételezhető, hogy ennek ellenére elolvassák, mert maga a zenekar neve odavonzza a plakáthoz az érdeklődőket.

Ami a plakátok vizuális minőségét – esztétikai értékét – illeti, ugyancsak nagyon vegyes minősítéssel lehetne hiteles képet adni róluk, bár mintha javulna a színvonaluk. Legalábbis kezdenek színesedni, merészebb színeket és harsányabb ötleteket is felhasználni. Terjednek a hagyományos plakátméretnél kétszer-négyszer-nagyobbak; ezek már valóban versenyképesek és vizuálisan hatékonyabbak. Az uralkodó azonban még mindig az a plakátméret (70×80; 90×70

cm), amely sokkal inkább intim belső térbe való, és a táblaképfestészet átlagos, szokványos méretét utánozza. Amúgy is nagyon gyakori hibájuk a plakátoknak, hogy „festőiek", „művészieskedők", s ez a tényleges funkció rovására megy. A köztereken ez a szobafestményméret semmiképp nem indokolt, funkcionálisan is tévedés, és rontja a tér egészének összképét. Ugyanígy: ha elpötyögtetve található és nem egy-két helyre koncentráltan, alig érzékelhető a jelenlétük, felfogásuk-megértésük nagyon nehéz.

Ahol viszonylag sok plakát van (a Moszkva téren a palánkokon 47 és a Felszabadulás téren 20), ott sem figyelnek a kompozícióban rejlő lehetőségekre, nem rendezik el valamilyen vezérgondolat szerint. Esetleges az együvé tartozásuk. (Itt fel lehetne használni a múzeumi kiállítások rendezői gyakorlatát, hiszen a plakátsor valójában utcai kiállítás.) A véletlenszerűen egymás mellé kerülő plakátok lerontják, kioltják egymás hatását, ahelyett hogy felerősítenék. Így még az igazán jó plakát sem szembetűnő, beleolvad a középszerűen megoldottak sorozatába. A művészi eseményeket hirdető plakátok még tán rosszabbak, erőtlenebbek, mint a többi. A legjobban kivitelezett, funkciójuknak leginkább megfelelő, vizuális felhívó jellegük szerint a legfigyelemreméltóbb plakátok az árureklámok között találhatók.

A plakát jó értelemben vett manipulációs eszköz is – lehetne. Ha a hiányosságok (kevés van egy téren, kicsik, célszerűtlenül elrendezettek stb.) nem akadályoznák célja elérésében: a hatásban. A hatékonyság, továbbá, különösen rossz azoknál a plakátoknál, ahol az információközlés módja nem egyértelmű, zavaros vagy ellentmondásos. Nem is ritkán fordul elő, hogy a plakát vizuális információhordozói nem azonos információt közvetítenek, mint a verbális információhordozók. Ilyen esetekben különösen nehéz megfejteni a plakát üzenetét. (Nemcsak a plakátokra jellemző ez! A Móricz Zsigmond körtéren egy BKV-vitrinben felirat: „A BKV a közönség szolgálatában". Illusztráció-

ként egy hajó. Tény, hogy a nyaranta közlekedő vízibuszok a BKV-hoz tartoznak, a szúrópróbaszerűen megkérdezett embereknek viszont nem jött össze a két információ, a hajó képe hiteltelenítette a feliratot. A BKV-hoz forgalmilag és vizuálisan is a villamos vagy az autóbusz képe kapcsolódik.)

Azt már épp csak megemlíteni merem, hogy a plakátoknak sincs a terekhez mért válogatása. Ahol egyáltalán van plakát, az bárhol másutt is lehetne, szinte a város bármelyik pontján. Nem kapcsolódnak a terek jellegzetes funkcióihoz, a terek egyéni jellegéhez pedig kivált nem.

A plakát is az egységes kultúra eszköze lehetne, hozzájárulhatna a kulturális szintek kiegyenlítéséhez – ha nem éppen a Boráros tér és az Újpalotai tér volna az, ahol egyáltalán nincs.

KÖZTÉRI SZOBROK, DOMBORMŰVEK

Számuk nagyon kevés.

A Déli pályaudvarhoz vezető téren van egy kőplasztika, egy Buda-metszet, egy emléktábla a Budai önkéntesek tiszteletére és egy Vasarely-domborművű. A Szentháromság téren, a Mátyás templomon lévő domborművek mellett, a tér közepén található a Szentháromság szobor és egy ülő női figura egy házoldalban. A Moszkva téren köztéri szobor nincs, csupán egy kisméretű relief az egyik ház oldalfalában, mely a moszkvai Vörös teret ábrázolja (pontosabban: sematikusan jelzi). A Vörösmarty tér közepén áll a névadó szobor; ezenkívül négy épületen láthatók épületdíszítő plasztikák (puttók, virágtartók, ornamentika, férfi- és női figurák). A Felszabadulás téren áll a *Korsós nő* szobra, és nagyon sok épületdíszítő plasztika található (oroszlán, szentek, angyalok, ornamentika stb.). A Móricz Zsigmond körtéren áll a Szent Imre-szobor, és két emléktábla van (Móricz és Bartók), továbbá egy kő domborművű. A Boráros téren semmi sincs: se szo-

bor, se dombormű, se épületdíszítő plasztikák Ugyancsak nincs semmi az Ujpalotai téren

A koztereken tehát rendkívul kevés a művészi kommunikációs eszkoz, nagyon szegényes a művészeti információ A nyolc téren mindossze négy nagyméretű, valóban a térhez illeszkedő szobor van A „valóban illeszkedő"-n itt kizárólag azt értem, hogy látható, észrevehető feltűnő kiterjedése miatt Egyik sem modern, korszerű, hanem a barokk, az akadémikus, a historizáló koztéri szobrászat emlékei Azaz nem a XX század és főként nem a szocialista, jelenkori Magyarország kozérdekű művészeti uzeneteit kozvetitő emlékek, hanem a múlt, a feudális Magyarország kovetei A kozforgalmú tereken, Budapest kozlekedési-uzleti-idegenforgalmi-kulturális csomópontjain nincsenek korszerű, a mi korunktól és korunkhoz szóló koztéri szobrok A Szent Imre-, a Szentháromság- és a Monarchia értelmezte Vorosmarty-szobor mellett nincsenek kortárs vagy legalábbis XX századi munkák A Szentháromság-szobor legalább magas művészi minőséget hordozó, de ugyanez se a Szent Imre-, se a Vorosmarty-szoborról nem mondható el egyértelműen A másik négy téren még ennyi sincs – semmi sincs

Másrészt ahol jelenkori dombormű van, az is sematikus és szinte alig észrevehető, mint a Moszkva téri relief Vagy olyan, mint a Móricz Zsigmond kortéren egy „szocreál" kordombormű, ami egy villanyoszlopot vesz korul, harmadát eltakarják a bokrok, s amúgy is kicsi, alig látható – de így, a villanyoszlop perspektivájában, szinte komikusnak hat

Talán egyedul a Déli pályaudvarhoz vezető téren lévő Vasarely-dombormű méltó kornyezetéhez építészetileg is osszehangolt a térrel és a tér folé magasodó pályaudvari épulettel

A kifejezetten műemléki kornyezetben (barokk Szentháromság-szobor, neogótikus-neoklasszicista-akadémikus domborművek a Mátyás-templomon, maga a neogótikus Mátyás-templom és Halászbástya) talán elfogadható, hogy nincs modern műtárgy

A Szentháromság téren és a Vörösmarty téren egy-egy modern, korszerű épület a (Hilton-szálló és az irodaház) ellensúlyozza a századfordulós látványt, épületeket.

A Felszabadulás téren inkább néhány portál, kirakat képviseli, közvetíti a korszerű vizuális látványt; az épületek és az épületdíszítő plasztikák XIX. század végiek, század elejiek; az eklektikus látványba nagyon is beleilleszkedne valamilyen jelenkori szobor, domormű. Igaz, mindhárom tér szűk és zsúfolt így is, alaposan át kellene gondolni viszonylagos modernizálásukat. Az is félő, hogy a modernizálás barbár módon történne – mint annyiszor –, megsemmisítené a még meglévő értékeket. Hiszen e három tér (Szentháromság, Vörösmarty, Felszabadulás) végül is – mindennel együtt, mindennek ellenére – szép, esztétikus, hangulatuk van, művészi értékeket közvetítenek.

A Boráros téren és Újpalotán nincs művészi kommunikációt biztosító tárgy, a Moszkva téren is szinte alig, de a Móricz Zsigmond körtéren is inkább hiánya érezhető. Holott e négy téren bőségesen van hely, ahol felállítható volna köztéri szobor. Csökkentené, ellensúlyozná a terek ürességét, szürkeségét, egyhangúságát, leromlott állapotát, ha legalább egy-két erőteljes, tartalmas művészi információkat hordozó műtárgy fejthetné ki hatását.

A köztéri szobrokat rengeteg ember látja, naponta elhaladnak mellettük, s lehet, hogy csak nagy sokára tudatosodik formavilláguk, esztétikai értékük. Szerepük mégis rendkívül jelentős éppen a folytonos jelenvalóságuk miatt. Gondolom, általában nemigen vannak tisztában ideológiai befolyásoló szerepükkel, hiszen ha így volna, gondosan-pontosan megterveznék, mi kerüljön egy-egy térre, nemcsak azt, hogy kerüljön oda valami egyáltalán, hanem azt is, hogy a megfelelő műveket a megfelelő helyre és a megfelelő módon állítsák fel.

Viszonylag nagy energia-, idő- és pénzbefektetéssel folynak a múzeumi kísérletek, egyáltalán a képző-

művészeti nevelés, de a tér mint látvány, mint vizuális egység, a köztéri szobor, dombormű kiesik ebből, sőt a meglévők ellene hatnak a túltengő konzervativizmus, a művészi tárgyak hiánya vagy jelentéktelensége miatt.

Összegzésként elmondhatjuk: nem alkalmasak a jelenlegi köztéri szobrok, domborművek a műtárgyfunkciók teljesítésére, így kommunikatív-tájékoztató értékük is nagyon korlátozott, kétes értékű.

Művészet, 1980. 5. sz.

SZITÁNYI GYÖRGY

MIT CSINÁL A HETVENES ÉVEK MAGYAR REKLÁMJA?

Célját tekintve természetesen piacot teremt, a piac természetéhez igazodván nyilván bel- és külkereskedelmi piacot. A külkereskedelem tekintetében viszonylag egyszerű a dolga, hiszen alig-alig kell mást tennie, mint felhívni a figyelmet azokra a magyar árukra, amelyeket az illető országban el akarunk adni. Egész sereg szempont van azonban, amelyek figyelembevétele nélkül a hiányosan felkészült magyar külkereskedő pórul járhat. Egy példa: néhány évvel ezelőtt egy magyar kereskedelmi küldöttség – nem kis költséggel – sajtófogadást adott Japánban. A fogadásra egy megfelelő címiroda, azaz Direct Mail House által megadott, pontos címekre kiküldött reprezentatív meghívókkal kívánták meginvitálni a legfontosabb lapok újságíróit, hogy elismerő cikkekkel méltassák az eseményt, mintegy előkészítve a rövidesen bekövetkező piacteremtést. A vendéglátók hiába lesték a meghívottakat. Mindössze arról feledkeztek meg, hogy bepillantsanak a tv-műsorba, amely minden kétséget kizáróan lényegesen vonzóbb volt, mint az ismeretlenekkel való találkozás.

Nincs helyünk a reklám valamennyi oldalára, viszonylatára, formájára és területére kitérni, ezért megmaradunk ott, ahol a magyar vásárló találkozik a magyar iparral és kereskedelemmel: a hazai reklámtermésből kísérelünk meg jellemző ízelítőt feltálalni, hogy lássuk, mi van a reklámalkotás területén itthon.

A PIACTEREMTÉS ÉS -BEFOLYÁSOLÁS ESZKÖZEIRŐL ÁLTALÁBAN, DE RÖVIDEN

A magyar szakirodalomban leggyakrabban az USA-beli, tehát polgári szerzők távolról sem dialektikus materialista módszereinek eredményeit vagy éppen módszereit veszik át, arra a tetszetős érvre hivatkozva, hogy a piac ott a legfejlettebb, tehát ott értenek hozzá a legjobban. Vagy pedig különösebb módszer helyett tapasztalathalmazok, ismerettöredékek empirikus leírását adják, ezeknek azonban egyike sem felel meg világnézetünknek. Kétségtelen, a dolog így is megismerhető sok vonatkozásában, csak éppen azt nem fogjuk megtudni, hol a helye a világban, mivel és hogyan kapcsolódik össze.

A piacteremtő és -befolyásoló eszközök legátfogóbbika a maga módján azóta létezik, amióta társadalomról beszélhetünk. A *public relations,* vagyis a közkapcsolatrendszer a maga sajátos módján mindig megvolt és meg is marad, amíg ember lesz. Valószínű az is, hogy ez az a kapcsolatrendszer, amelyből később a propaganda kifejlődött. A PR önmagában is propagandahordozó: agitálhat, propagandát teremthet valami mellett vagy ellen. Feltehetően e tevékenységnek a legősibb változata a termelő jó hírének *(goodwill)* keltése és elterjesztése volt.

A *propaganda* és a reklám legalább egy pillanatnyi PR-t feltételez, s ez alátámasztani látszik azt a feltevést, hogy az első ponton csap át vagy átcsaphat a PR a propagandába és viszont. Egy másik ponton, a propaganda és a reklám találkozásánál pedig mindhárom piacteremtő és -befolyásoló eszköz és tevékenység találkozik, tehát az utóbbi esetben egyfajta hármas átcsapásról van szó, ám ugyanez a momentum hordozza magában a különbözőség csíráját is. A PR alakításának legjellemzőbb módja a kommunikáció valamely nyelvi (például sajtó, üdvözlő nyomtatvány) vagy tárgyi (termékminiatűr, ajándék stb.), azaz metakommunikatív, illetve szimbolikus formája. A propaganda,

a PR-rel szemben, nem konkrét személyhez szól, formája pedig minden esetben a legkozérthetőbb jelrendszer, a nyelv (Még a legkisebb szórású gazdasági tájékoztatás, akár egy műszaki rajz cime is információ) A propagandának ez a mindenutt való jelenlevése, a nyelvi információ az, ahol a propaganda átcsap a reklámba Kozottuk tehát nem húzható határ

A reklám és a propaganda kozotti azonosság elsődlegesen azon alapul, hogy gyakorlatilag elhanyagolható azoknak a reklámoknak a száma, amelyeken legalább a figyelembe ajánlott termék neve ne szerepelne Vannak azonban olyan egyezményes jelek, amelyek kozel annyira ismertek, mint a nyelv (A világszerte ismert kozlekedési lámpák nem nyelvi jelei is informálnak) A nyelv szerinti megoszlás abban kulonbozik a nemzetkozileg is ismert, olykor sokkal általánosabb érvényű jelrendszerektől, hogy – a kevés kivételtől eltekintve – azonos társadalomhoz tartozó, azonos munkaviszonyok kozepette kialakult kozosségi formák minden tagjára érvényesek lévén, a kozos érdekekért dolgozó emberek adott társadalmi-gazdasági alakulathoz tartozását is jeloli Ezért tekinthetjuk a nyelvet az információ elsődleges,társadalmi-gazdasági egységenként kialakult rendszerének A műszaki rajz cime, a felirat vagy más kozlemény elválasztása a *slogan*tól lehetetlen, mert a reklámszoveg – funkciója révén – alkalmazott irodalom, s mint ilyen legfeljebb az autonóm irodalmi műalkotásoktól kulonbozhet, ám azoktól minden más szoveg is kulonbozik Hogy valamiféle kulonbozőséget találjunk, más lehetőseg utan kell néznunk, de kozben nem feledkezhetunk meg arról, hogy a két dolog a gyakorlatban sohasem választható el élesen, márcsak ezért sem véletlen, hogy a két terulet egyetlen szakember birodalma a propagandistáé [1]

[1] Csak a gazdasági propagandárol szolunk a politikai propaganda nem témánk Ennek ellenere ajánlatos szem elott tartani, hogy a gazdasági propaganda – ha nem is annyira kozvetlenul – ugyanugy része a politikai propagandának mint a gazdaságpolitika az egesz politikanak

A reklámszakember és a propagandista között nincs nagyobb különbség, mint a *két* és a *kettő* között: funkcionálása közben derül ki, hogy melyik.

A reklám feladata különbözik a propagandáétól, ugyanis nem a meggyőzés, hanem *a figyelem felkeltése* a célja. Csakhogy ez nem más, mint PR-létesítés! Azt a minimális közkapcsolatot, amely létrejön a reklám és a célzott között, *blickfang*nak nevezzük.[2] A célzott, ha sikerül felkelteni a figyelmét, megnézi, meghallgatja vagy – a tévé- és a filmreklám esetében – megnézi és meghallgatja az üzenetet. A jó reklámban érvényesül a minimális formába sűrített maximális tartalom elve és gyakorlata, ezért van az, hogy a reklámüzenet dekódolásához nem elegendő a reklámmal való egyszeri találkozás, általában sok benyomásra, *impakt*ra van szükség ahhoz, hogy megfejthető és – főként – megjegyezhető legyen. A gyakorlat azt mutatja, hogy a reklám hírértéke, valamint a célzott potenciális vásárlók intelligencia-quotiense és műveltsége határozza meg a szükséges impaktmennyiséget. A szükséges impaktmennyiség túllépése teljes egészében szellemi üresjárattá, redundanciává, végül is közhellyé teszi a reklámot, amely ily módon hatástalanná válik. Az eleve közhely reklám nemcsak hatástalan, hanem általában hazudik is, hiszen bevált közhelyeink, a „leg"-ek, a „gyerekjáték" stb. vagy látszólag kizárják valamely termék bármikori túlléphetőségét, és magát a beteljesülést hirdetik, a giccsember által várt sült galambot, vagy az abszolút biztonságot, amelyben utódaink már a mai fejlettségükkel is mellékesen elvégezhetik a házimunkákat, s nyugodtan rájuk lehet bízni a gáztűzhelyet stb.

[2] Blickfang bármi lehet, ami megragadja a célzottnak nevezett, fizetőképes kereslettel potenciális vevőt. A szó magyarra fordítására kiírtak egy jól honorált pályázatot, amelyen a „szemcsapda" szó nyerte az első díjat. A blickfang nemzetközi szakkifejezés, sem ezért, sem pedig a láthatatlan rádióreklám létezése miatt nem alkalmas e formákban való használatra.

A reklám funkcióját csak azzal az – akár szöveg nélküli – érthető vagy megérthető módon kommunikáló módszerrel láthatják el, amely a lényegből fakadóan minimálisra szűkített totalitással jelenik meg: alkalmazott művel, amelyet a legtöbb esetben nem egy alkotó, hanem egy *team* készít, mivel általában heterogén (szöveges, fotós, grafikus stb.) alkotásokról van szó. Ezeknek az alkalmazott műveknek az a sajátosságuk, hogy az alkotó vagy az alkotók a termelők, tehát egy szűkebb csoport megbízásából dolgozva, olyan műveket hoznak létre, amelyek egyrészt az árutermelő társadalmak ellentmondásának megfelelően megosztják a társadalmat termelőkre és fogyasztókra (ez csak alkalmi megosztás, hiszen mindenki termel és fogyaszt), másrészt pedig szükségletet termelnek, amely nem maradhat kielégítetlenül.

A CÉL NEM SZENTESÍTI AZ ESZKÖZT AKKOR SEM, HA A CÉLT A PROPAGANDISTA NEM ISMERI

Az alább következő néhány konkrét reklám szembeállítása önmagával mindenképpen tanulságos lesz, ha másért nem, azért feltétlenül, hogy szembeszállhassunk azzal a nézettel, miszerint a piacra való hatások célja csak az eladás. Ez a sajnálatosan elterjedt nézet voltaképpen nem más, mint az egyes vállalatok nyereségének mint csoportérdeknek a közérdek, a nemzeti jövedelem fölé való helyezése. Káros az a szemlélet is, hogy a piperecikkeket előállító vagy eladó vállalatoknak nem árut, hanem szexet kell eladniuk, különben nem piacképesek. Noha ez a kitétel, amely egyik vezető reklámszakemberünktől származik, jócskán tartalmaz igazságot, mérceként való kezelése művileg konzervál egy olyan világképet, amelyen lehetőségünk van túljutni.

Lássuk tehát a reklámot.

CIPŐT A CIPŐBOLTBÓL! Ez az a furcsaság,

amelyre mindenki emlékszik: egyike a felszabadulást követő konszolidáció első reklámjainak. Rossz? Persze, hangozhat a válasz, hiszen hol lehetett cipőt kapni?

(Közbevetőleg: e sorok írója ezennel tisztelettel értesíti az olvasót, hogy hangnemet és stílust vált, hogy valamennyi észrevételéért egyedül csak őt lehessen kérdőre vonni.)

Lehetett: a maszeknál. Az átmenetet követő időben még sok maszek készített cipőt, méghozzá lényegesen magasabb áron, mint az állami cipőipar. Igaz, jobbat is, szebbet is, egyéni ízlés szerint valót, de az ország szegény volt, rá kellett beszélni az állami termékre a vevőt. (Annál is inkább, mert abban az időben egy pár elegáns cipő valóságos státusszimbólum volt.) Még egy: erre a reklámfurcsaságra negyed század múltán is emlékszünk. Tehát nem is volt olyan rossz.

SZERVUSZ! SALVUS? – SALVUS, SZERVUSZ! Ugye, emlékeznek? Ez a reklám minden tekintetben kifogástalan. Nemcsak a két férfiú figurája maradt meg emlékezetünkben, akik már legfeljebb csak a *szevaszt* ismerték, hanem a szöveg is. Mégpedig nem azért, mert rímelt. Nemcsak azért, mert a felgyorsuló élettempó már akkor kétségessé tette a verses slogan megjegyezhetőségét, hanem azért sem, mert erre a szövegre nem az összecsengés, a rím az, ami döntően jellemző. A slogan már nem attól ragadt meg az emlékezetünkben, mint apáinkéban a hét vezér neve – amelyet versformában tanultak meg –, hanem ennél lényegesebb ok: a szöveg játékossága miatt. A Salvus-reklám e tulajdonságáról azonban alaposan megfeledkeztünk. Mellesleg és csak a rend kedvéért: ha valaki megnézi ezt a több formában (filmen, rádióban – beszélve és énekelve –, plakáton) megjelent hirdetést, nemcsak a lódendivatra és az uniformisszerűen viselt barna kalapra emlékszik vissza, hanem arra is, hogy abban az időben még dívott a kalapemelés, ha köszöntünk.

A múltból ennyi elég. Mi van a hetvenes években?

Az elmúlt hat esztendő reklámjainak stílusán jelentős nyomokat hagyott a hatvanas évek két irányzata, az op-art és a beat. Ennek két oka is lehet. Elsősorban az, hogy a hatvanas évekre ért el a nemzetközi helyzet olyan stádiumba, hogy a nyugati reklámok (elsősorban a sajtóreklámok) már nemcsak a külkereskedőket érintették, hanem az információknak a korábbinál lényegesen szabadabb mozgása lehetővé tette, hogy a magyar olvasók akár külföldi útjaik során, akár itthon hozzájussanak a tőkésországok egyes lapjaihoz, közvetlenül megismerkedjenek a fejlett ipari országok reklámjával és általában a divatjával. A divatnak igen nagy hatása van a reklámra. Más dolog, hogy alig van konzervatívabb tudatforma, mint az ízlés, amely egyfajta értelemben a felépítmény felépítményének is nevezhető. Ez a tudatformán belüli rétegződés azonban azt is lehetővé teszi, hogy az ízlés terén a konzervativizmus legszélsőségesebb ellentéte, amit a köznyelv általában divathóbortnak nevez, szintén megjelenjék. A tudat viszonylagos önállósága az ízlés szférájában, így a divatban is sokkal mozgékonyabb, sokkal kevésbé relatív, mint az alappal közvetlenebbül érintkező tudati szférákban. A hetvenes évek első felének s közepének reklámja – általában véve – tehát rokon a topless fürdőruhával, a Beatlesszel, a Rolling Stonesszal, Vasarely műveivel, valamint ezek ellentéteivel.

Csak egy példa az utóbbiról: a Wilkinson borotvapenge közismert, cizellált kardja és a hozzá írt szöveg a tv-reklámban az angolos hagyománytiszteletre utal. Az előzőek közeli leszármazottaival viszont szinte lépten-nyomon találkozhatunk.

A reklámot három kategóriába sorolhatjuk: auditív, vizuális és auditív-vizuális. Más felosztási sablont egyelőre nem sikerült kitalálni; maradunk tehát ennél. Az *auditív* reklám, vagyis a hallható nem kínál nagy választási lehetőséget: ez a rádióreklám és a kikiáltás. Rádióreklámjaink közül egyetlen lényeges pozitívumot említhetek csak: a Rádió Reklám Rallyt. Jó kezdeményezés volt, kár érte. Ezek a hírverések, amelyek

ma is hallhatók, semmivel sem nagyobb hatásúak, mint egy napihír vagy soros közlemény a sajtóban. A rengeteg ok közül elegendőnek látszik azt megemlítenem, hogy indokolatlanul hosszúak. Reklámonként annyi fölös információt kap a hallgató, hogy végül is úgy jár, mint aki nehéz nap után megy haza hivatalából, s a kötelességből vagy aggódásból kíváncsiskodó hitvesnek arra a kérdésére, mi történt aznap, képtelen mást válaszolni, mint azt, hogy semmi. És nem is lódít: a túlságosan sok információ nem több a semminél, mert megjegyezhetetlen.

Van azonban mégis egy vadonatúj rádióreklámunk, amely rövid ideig életképes lesz. Mégpedig azért, mert a többség számára teljesen érthetetlen az a rész, amelyet rövidsége folytán (meg talán azért is, mert a hirdetésen belül többször is elhangzott) megjegyezhető. Arról az Ofotért-hirdetésről van szó, amelynek vezérmondata így szól: *A nagyobb kép nagyobb öröm.* A mondatban tükröződő közvetlen analógiás, rövidre zárt ítéletalkotás-féle szentencia egyértelműen a mindennapi tudattal való gazdálkodásból fakad, ez vitathatatlan. Hogy az úgynevezett mennyiségi világkép ilyen tiszta formában való megnyilvánulása több, mint iskolapélda, nyilvánvaló. Ez a két sajátosság már eleve jócskán megkérdőjelezi, magyarán: kizárja, hogy ez a fajta slogan alkalmazott irodalmi mű legyen. A szöveg többi része fel- és megjegyezhetetlenül sok és gyors. Egyetlen dolog marad tiszta a hallgató előtt. Nevezetesen az, hogy 6×9-es filmjéről készíthető valami „á-per-négyes méretű nagyítás". Nem kötözködöm a mondattal, mindössze egy dologra orrolok; arra, hogy az A/4-es nagyítás papírméretet jelöl, amelyet csak ipari vagy reklámszakemberek értenek meg. Ha pedig a reklám- stb. szakembereknek szól ez a hirdetés, akkor fölösleges a drága reggeli csúcsidőben és éppen a rádióban közzétenni. Megjegyzem, nem A/4-es, tehát nem „á-per-négyes", hanem „á-négyes" a szóban forgó papírméret. A szakemberek ezt elvárják. Ha mégiscsak mindenki számára készült a hirdetés, nem ártott

volna közérthetően megmondani, hogy mekkora képet kíván készíttetni kedves megrendelőivel az Ofotért. Használható memóriám ellenére a többi szövegről semmi emlékem nem maradt.

A többi reklámra egyáltalán nem emlékszem. Ennek valószínűleg az az oka, hogy semmi olyan nem volt bennük, ami a figyelmemet megragadta volna. Vagy ha mégis volt, a sok nélkülözhető információ (a boltok sorának címe, nyitvatartási ideje stb.) és a sok közhely (ezek és ezek, figyelem!) kiszorították a lényeget.

Vizuális reklám sokféle van. Ide tartoznak a sajtóreklámok, a plakátok, a csomagolás, a hirdetőtáblák, a fényreklám, a stadionok kerítésén levő reklámok, a kirakat, a vitrin stb., de reklámértékűek azok a kiadványok is, amelyeken ott van a PR-minimum, a blickfang.

A blickfangnak itt tágabb lehetőségei vannak, mint az auditív reklámoknál. (Nemcsak azért, mert a Magyar Rádió és Televízió Kereskedelmi Irodájára nézve kötelező az a főnöki utasítás, hogy összekötő zeneként a maximális modernkedés a szimfonikus tánczenével lezárul, hanem azért is, mert itt már a szöveg, a színek, formák stb. variációjának lehetősége szinte végtelen.) A vizuális reklámmal kapcsolatban örömmel említem azt a hetvenes évek elején bekövetkezett változást, amelynek eredményeképpen a szerencsétlen kínrímekre épített versikéket egy valóban korszerű, érvre és játékosságra alapult sloganírási irányzat legalább valamennyire kiszorította, annak ellenére, hogy a honoráriuméhes propagandisták a régen bevált gyakorlatot maguk kívánták folytatni mellékes jövedelem szerzése céljából. A vállalati jövedelem tervének kockáztatásával – ingyenes szolgáltatásként – a Hírlapkiadó Vállalat Reklámszerkesztősége erőnek erejével kötötte magát ahhoz, hogy három olvasószerkesztőt alkalmazzon azért, hogy a gondozásában megjelenő lapok hirdetései magyar nyelven jelenjenek meg. (Engedtessék meg ez a gonoszkodó kitétel: nem a propagandis-

ta-hivatalnok műszaki vagy adminisztrációs anyanyelvén, hanem a magyar nyelv szabályainak megfelelően) Ezzel nagyjából egyidőben kerult sor arra, hogy a vállalat által beszerzett kulfoldi lapokból meritett tapasztalatokra támaszkodva, a slogan jellege is megváltozott a fentieknek megfelelően Az első, amellyel találkoztam ebben az időben, teljes egészében megmaradt emlékezetemben MI JUTOTT ESZÉBE? *Évaról az Eden Édenről az Eva vermut* Ehhez a nagyszerű szoveghez már készakarva sem lehetett volna olyan rossz grafikát készíteni, hogy a kiemelt MI JUTOTT ESZEBE magára ne vonja a figyelmet

Természetesen volt példa, hogy a megrendelő nem fizette ki a számlát, mert a nyelvtanilag helyes szoveg nem volt betű szerint azonos azzal, amit megrendelt

Legkedvesebb sloganem az, hogy A LEGDRAGABB ÓRA IS OLCSÓBB, MINT AZ IDŐ Az Óra- és Ekszerkereskedelmi Vállalat e karácsonyi hirdetése a vezérmondattól eltekintve semmi kulonoset nem nyújtott, mivel a propagandista makacsul ragaszkodott egy egész halom mellőzhető információ kozléséhez is Ez a szoveg igy nagyon jó Kár, hogy a hozzáirtak és a konvencionális tipográfia rontott rajta „Az idő pénz" – irhatta volna a szerző, hiszen az árutermelés kiteljesedése óta ez uzleti alapigazság Akarva-akaratlanul mégis felbontotta ezt az évszázados mondást, amelynek minimális a hirértéke, s osszevegyitve az időt mérő óra szukségességével, újat alkotott

Az új sloganalkotási módszer nagy és indokolatlanul hosszú kuzdelem után jócskán teret nyert a korábbi versikékkel szemben Ellenpélda AZ A PERC MINDENT MEGER Szintén az Óra-Ekszer egyik karácsonyi hirdetése A szerző ugyanaz E mondat még jó Fájdalom, ezt egy hosszú, szirupos eszmefuttatás koveti, amelyből kiderul, hogy arról a percről van szó, amelyben megajándékozzuk szeretteinket, akik ezt csillogó szemmel megkoszonik, mikozben boldogok, és egyutt a család a szeretet unnepén stb Az a propagandista, aki ezt a szomorú választást elkovette, már nincs a vál-

lalatnál. Amikor a szerző megtudta, hogy a tucatnyi javasolt szöveg közül éppen a legrosszabbra esett a választás, nagyapaságára való tekintet nélkül, szinte hisztérikusan követelte, hogy ne űzzenek belőle gúnyt.

A LEGKEDVESEBB AJÁNDÉK AZ AUTOSZIFON. Egyike az 1970-es év „leg"-jeinek. Ez csak célját tekintve slogan; eredménye: semmi. Ha ehhez hozzátesszük azt, hogy a szöveg fehér (negatív) egy színes fotón, amelyen ott hever hasmánt helyzetben egy mérsékelten kellemes arcú, ahogy a rossz nyelvek mondják: „demokratikus" szex, vagyis egy virágos kalappal felékített ifjú hölgy, akin nem látni, hogy fürdőruhában van, lévén hogy vállai az erogén zónákat sejtelmesen eltakarják, előtte egy autoszifon és egy cukrozott szélű pohár, amelynek peremére vézna citromszeletet tűztek, a hölgy pedig műanyag szívószálon szódát iszik a vizespohárból vermutossá álcázott üvegneműből, okkal támad kételyünk a dolog fejlett reklám voltát illetően.

FABULON A BŐRE ŐRE. Ennek minden változata jó volt. Kibővítve is, átalakítva is. Az a slogan, amely önmagában is jó. Könnyen megjegyezhető, játékos szöveg. *Blődli*nek is mondják. A vele konzekvensen társított „Fabulon Ági" arca már önmagában is reklám, mert egyedi és új: nem szexis, de vonzó, nőies elárusítónő, akinek pasztell testszíne és nem látványos, ám annál esztétikusabb külseje, amely a nagy harsányságok között mindentől elütött diszkrét visszafogottságával, kellemes kontrasztját jelentette a többi reklám harsányságának. A Fabulon termékcsalád azóta sem engedett elegáns diszkréciójából.

„GARZON". Egy sajtóreklám-sorozat slogan nélkül. A Corvin korábbi sajtóreklámjától negatív (fekete alapon fehér) volta ellenére is különbözik. Oda kell rá figyelni. Miért? Elsősorban azért, mert a kéthasábos, 100 milliméteres Corvin-hirdetéseknél nagyobb; negyedoldalas. Még valami: nem zsúfolt. Csak a márkanév idézőjelbe tevéséért kár. A márkanév ugyanis nem idézet. Az idézőjelbe tevés általában nyelvi bizonyta-

lanságra, a reklámszakmában pedig fantáziátlanságra utal. Ez nyelvi szegénység. Ha igaz az a mondás, hogy a nyelvi szegénység voltaképpen nem más, mint gondolati szegénység, az idézőjelek közé helyezett „fantázianév" nem fantázianév, hanem jobb híján alkalmazott, esetleg kölcsönzött kifejezés. Ha azt mondom, hogy garzon, a jelenlegi lakásviszonyok között a többségnek egy kis méretű, de saját használatú lakás jut az eszébe, mivel a lakás a többségnek még mindig jelentős gond. Esetleg a panelházakba készült kicsi gáztűzhely is eszébe jut. Néhány ember netán a Bajza utcai, úgynevezett garzonházra vagy a ház melletti étteremre gondol. A Garzon elnevezésű elemes bútor (?) aligha válik olyan egyedülálló, egyetlen dolgot jelentő termékké – legalábbis e néven –, mint például a Taurus, pedig az egy egész gyár neve, nem egyfajta árué.

KERESSE FEL AZ AUTÓKER BEMUTATÓTERMÉT. A felszólító mondat után nincs felkiáltójel. Sebaj. A szöveg nem slogan, az alatta következő néhány sor közli a címet és azoknak az áruknak a nevét, amelyek miatt ez érdemes. Utána a nyitvatartási idő, majd egy rövid felszólítás a látogatásra. Tulajdonképpen semmi különös, de az AUTÓKER-emblémát tartó figura, a jól kiemelt vezérmondat és a tartalomhoz jól igazodó tipográfia észrevehetővé és világossá teszi az egyszerű, lényegében igénytelen hirdetést. Még egy jó tulajdonság: alkalmazható nyugati eszköz, egy sajtóhirdetés-séma helyes értelmezése, bár ez a tudatosság ennél a hirdetésnél első pillantásra valószínűtlennek látszik. Az, hogy a sajtóreklám eddig legjobban bevált formája az, hogy nagy hírértékű, blickfangos, jól kiemelt mondattal kezdődik, utána lehetőleg szűkre szabott információ, majd a slogannél kevésbé agresszív felszólító mondattal zárul. Mindez kéthasábnyi szélességben, 100 milliméter magassággal. Ennél kisebb méretű sajtóhirdetés is van, de lassan kikopik a gyakorlatból.

Minden jel arra vall, hogy a sajtóhirdetések lassan megindultak azon az úton, hogy reklámmá váljanak.

Ez az út azonban sokkal lassúbb lesz, mint kéne, korántsem jellemzi holmi fiatalosan szilaj vágtatás. Nem is véletlen ez, hiszen az a szemlélet, amely a lapkiadók terveit veszélyeztetve, inkább bármi más szempontot előbbre helyez, mint azt, hogy jó sajtóreklám jelenjék meg, s inkább személyes érdekeknek vagy valamiféle költségkihasználásnak és fölösleges csinnadrattának veti alá az ésszerűséget, mindaddig nem tűnik el (hiszen magától nem tűnhet el), amíg a hirdetők és a médiatulajdonosok képtelenek közös nevezőre jutni. A közös nevező ez esetben nem lehet más, mint a termelők és a fogyasztók közös érdekeinek a gyakorlatban is megtestesülő azonossága. E jelenség egyik oka az, hogy a hirdetéseket – akár a legkiválóbb szakemberek hozzák is létre – végső soron valaki még a megrendelőnél jóváhagyja. Nagyon ritka az a jóváhagyó, aki ne javítana valamit a reklámon. Vagy bármin, amit beosztottja készített. Még túl sokan vélekednek úgy, hogy azért vezetők, mert mindent jobban tudnak valamennyi beosztottjuknál. Ez is mennyiségi világkép: azért vagyok főnök, mert én többet tudok. Valahogy eszükbe sem jut, hogy vezetővé válásukat netán annak is köszönhetik, hogy nem a munkában, hanem a munka megszervezésének képességében rejtőzhet a kiemeltetésük oka. Ez az elmúlásra ítélt szemlélet, amely sok hibának a forrása, eltűnőben van; ha gyakori is, mégsem általános érvényű.

Íme, személyes élményként egy nagyszerű ellenpélda. Egyik jelentős kutatóintézetünk igazgatója megbízott néhány éve egy vízösszetétel-elemző műszer sajtóreklámjával, amelyet az egyik műszaki szaklapban kívánt megjelentetni. Készítettem egy nagy, fekete-fehér folthatásra épült grafikát, s mivel az igazgató a slogan megírásával is megbízott, ezt írtam: ÖNNEK FOGALMA SINCS, MI VAN A VÍZBEN! A grafikába szedendő szövegből kiderült, hogy az érdeklődő szakember ezt mi módon derítheti ki. Az igazgatónak tetszett a vázlat, elkészíttette a kivitelt is. (Megjegyzem, ez az igazgató a fasizmus előli emigrációja idején töb-

bek kozott az USA-ban volt az egyik jónevű cég propagandistája) A kész grafikát bemutattam, a reklámszakemberből lett igazgató a titkárságán keresztul eljuttatta ahhoz az osztályvezetőhoz, aki tobbek kozott az intézet propagandistáinak is főnoke volt A vegyészből lett reklámfőnok behívatott, és kozolte, hogy ilyen komolytalan szoveggel lejáratná magát az intézet, majd ő ad megfelelő szoveget Lehet, hogy nem szó szerint idézem az új változatot, nem is teszem idézőjelbe Valahogy így hangzott SZUKSEGE VAN 0,0001%-OS HIBALEHETŐSEGGEL MERŐ VIZANALIZATORRA? Stb , ugyanis még kovetkezett néhány dicsérő szó Amikor ez a változat jelent meg az igazgató által jóváhagyott helyett, ő hivatta magához az osztályvezetőt, az eszmecseréről nem adtak ki kommunikét

Osszefoglalva sajtóreklámjaink hellyel-kozzel javulnak, kulonosen amióta a Hírlapkiadó Vállalat Reklámszerkesztősége – kevés kivételtől eltekintve – legalább a nyelvhelyességre rá tudja kényszeriteni a megrendelőket A grafikák tobbsége azonban gyakran semmitmondó, a tipográfiát pedig gúzsba koti a kis terjedelembe bepréselt információtomeg, ami végul is azt eredményezi, hogy a reklámnak szánt betűtomeg képtelen felkelteni a figyelmet, mivel épp hogy belefér a megrendelt méretbe A tervezett bevétel teljesítendő, a megrendelő, mivel ő adja a pénzt, ha nem is szent, de fontos Igy teremnek a hatástalan hirdetések, amelyek folosleges kiadások, és igy koltjuk el indokolatlan szócséplésre az egyébként búsásan megtérulhető, jó reklám esetén nem kidobott pénzt

A *villamosplakát,* vagyis az a kis plakátocska, amit a tomegkozlekedési eszkozokon láthatunk, ha a tomeg az ulve utazó szerencsések olébe présel, potenciálisan ugyanakkora hatásúnak tekinthető, mint a sajtóreklám Persze azzal a kulonbséggel, hogy általában az férkőzik az ilyetén módon elhelyezett hirdetések kozelébe, aki egyébként eléggé kényelmetlenul utazik a szóban forgó járművon Ha ezek a plakátocskák jók, semmi sem akadályozza észlelésuket, megjegy-

zésüket. Kár, hogy a hatvanas évek elejének szokásával ellentétben, ezek a kiadványok az esetek többségében nem valamely utcáról már ismert, nagyobb plakát miniatűrjei, amelyek méretük különbözőségénél fogva fokoznák a reklám hírértékét (hiszen valamelyest mások, tehát újak a hirdetőoszlopok monstrumjaihoz képest), azonban mégis ugyanannak a dolognak az impaktmennyiségét növelik. Ha rosszmájú vagyok, arra gondolok, hogy azért, mert a méretbeli eltérés is nagymértékben növelné a grafikus honoráriumát, ami egyébként nem mond ellent – hiszen miniszteri rendelet szabályozza – a szerzői jognak. A beállott káros változást az is okozhatta, hogy a villamosplakát grafikusának nem kellett *de jure* a Képzőművészeti Alapnál lajstromba vett grafikusnak lennie, míg a falragaszok alkotói csak főiskolát végzett vagy a kiskapun bejutott Alap-tagok lehettek. (Analógia: a feledhetetlen Latinovits, mivel nem a Színház- és Filmművészeti Főiskolán kapott diplomát, nem játszhatott volna mást, csak epizódszerepet, mivel nem rendelkezett főszerepre jogosító oklevéllel.) Furcsa szemlélet. Később ez is változott valamicskét: ma már villamosplakátot is csak Alap-tag készíthet. Vagy egy nyomda. Az utóbbiakról kár szólnunk, semmivel sem állnak közelebb a reklámhoz, mint a sorköteleseket sorozásra szólító hirdetmények. Tartalmukat tekintve kísértetiesen hasonlítanak a napilapok soros közleményeihez.

A nem álláshirdetés jellegű villamosplakátok általában bohókásnak szánt karikatúrák, helyesebben: humorosnak, szellemesnek vélt színes grafikák. De vajon bohókás-e a tejipar 1973-as kampánya? KELLEMESEBB PIHENÉSE, KÁVÉJÁT TEJPOR ÍZESÍTSE! Ez a slogan-rém csak egyike a kampányban szereplőknek. Nem bohókás, nem szellemes, nem humoros. Igazi merénylet – többek között – az 51-es busz akkori utasainak közlekedés tépte idegei ellen. A plakátocska rajzáról is lehetne mit mondani, de annak silánysága a semmibe vész a hivalkodó álmondat értelmetlensége mögött. Nemcsak arról van szó, hogy ez az összecsen-

gésre komponált izé teljesen értelmetlen. De még csak nem is mondat! „Kellemesebb pihenése. . . " Ha elhisszük, hogy a névelő elhagyása a „fentebb stil" e századi zabigyereke, akkor sem tudunk mit kezdeni vele. Hogy sem utalószó, sem kötőszó nincs, már valamelyest bonyolulttá teszi a mondat értelmezését. Oda se neki, mondhatja az olvasó, hátha ez a redundancia visszametszése, amitől a sajátos szöveg még versebb, mint idétlen kínrímjétől. A zavar akkor válik igazán teljessé, ha rádöbbenünk arra, hogy az első tagmondat még névelőtlenül is bizonyára a főmondata valaminek. Egy dolog biztos: a vessző után következő egyszerű bővített felszólító mondatnak nem. Még látszólag sem, hiszen a főmondatszerű kezdet egyértelműen kijelentő mondatra enged következtetni. Az olvasó szíves engedelmével nem kísérelem meg ezen izgalmas nyelvi valaminek a további elemzését, mindössze azt jegyzem meg, hogy értelmetlensége versenyképes a többivel, amely e kampányban részt vett. Valószínűnek látszik, hogy a kampány két legértelmesebb jelmondata: TESTEM CSUPA ERŐ, IZOM, MERT MINDENNAP TEJET ISZOM és az EGY POHÁR TEJ – TISZTA FEJ! szintén a rímelésre való törekvés eredménye, tehát nyilvánvaló, hogy az imént említett borzalommal azonos vagy rokon gondolat szüleménye. Nincs okunk feltételezni, hogy a két utóbbi, amely már igazi plakátméretben is megjelent, rímelése révén nem áll kapcsolatban a versre való törekvés időszerűtlen és indokolatlan vágyával.

MEGNYÍLT. Ez a fehér szöveg középkék háttér tetején világít, alatta a plakáthoz képest nagy fehér folt: margaréta. Aki látja, biztos lehet abban, hogy nem a margaréta nyílt ki vagy meg. Oda *kell* menni a plakáthoz, hogy megnézzük, mit akar mondani. Megfigyeltem: a többség megállt, és megnézte, hogy a . . . Tessék utánanézni, tisztelt olvasó, mert ez a kis plakát a maga úgynevezett eszköztelenségével és látszólag szerény külsejével nagyon jó. Egyetlen hibája, hogy sajnálatosan kicsi; bízvást lehetne legalább a duplája.

A Pepsi-reklám minden változata jó, nem is szorul magyarázatra. Plakát-, film- és tévéváltozatai egytől egyig kifogástalanok. A slogant egyszerűsége és az összes többitől való eltérése – aminek oka bizonyára abban keresendő, hogy nem vitatkozik, nem magasztalja magát, mindössze olyasmit mond, amit *nem várunk* – rendkívül hatékonnyá teszi. Az első – emlékezetem szerint – az volt, hogy KÜLÖNLEGES ÍZ A JÉGHIDEG PEPSI. Lehet, hogy véletlen, nem tudom, de a Pepsi hangalakja, különösen pedig leírt formája már önmagában sikert aratott, a *hideg*gel (vö. „befagy") és az *ízz*el (eredete a népi etimológiában keresendő) összevont, itthon is, nemzetközileg is használt változatait beleértve, asszociatív kapcsolatokon alapuló szellemes obszcenitásával. A harminc éven aluliak között magyarított változata szállóige lett; az idősebbek is szelíd derűvel vették tudomásul. A Pepsi-embléma kabátra tűzhető jelvény-változata, amely bevezetője volt a kampánynak, egy ideig valóságos divathóbort volt a tizenévesek körében. Talán csak a postai irányítószámok bevezetése volt ilyen hatékony a felszabadulás óta. Igaz, hogy ez utóbbi nem annyira minőségének, mint inkább mennyiségének köszönheti kiváló eredményét.

Más kérdés, hogy a postareklám az irányítószámok szükségességével valamilyen formában mindig felhívja a figyelmet. A legutóbbi, plakáton megjelent, e tárgyú felhívás 1976. *október 20-án* került a helyére. A rajz, vagyis a grafika karikaturisztikus, Kasso műve. A felirat: NYARALÁSKOR IS IRÁNYÍTÓSZÁM. Ugyancsak aznap a hasonló: ÜDÜLÉSKOR IS... Meg vagyok győződve arról, hogy a blamázs minden látszat ellenére sem a postáé. Nyomdai kapacitásunk szűkössége, még a reklámmal szembeni szabadáras lehetőségei ellenére vagy éppen azért, nem indokolt magyarázat. Nyomdáink túlnyomó többsége teljesen felelőtlenül vállal szinte mindent, s közben korlátlanul visszaél az elmaradottság adta monopolhelyzettel más területeken is. Nem tisztelet a kivételnek! Inkább szo-

rosabbra kellene vonni a gyeplőt azoknál, akik – különösen év vége, tehát a tervteljesítés egyik határa táján – géptörésre, munkaerőhiányra, influenzajárványra és más, állítólag objektív nehézségekre hivatkozva alkalmanként még az egész évre keretszerződéssel lekötött munkavégzéssel sem boldogulnak. Emlékszem a Hungexpo házinyomda döbbenetére, amikor 1972 decemberében magam montíroztam, hogy újévi üdvözleteink, a postai csúcsot kivédendő, még karácsonykor elküldhetők legyenek. Az elvégzendő munkát 35–40 órásra taksálták, de egy hónapra csak 20 órányi munkát fizethettek ki. Hajdani nyomdai tapasztalataimat alkalmazva (több mint 200%-ot teljesítve) délutántól hajnalig elkészültem a munkával. Ha ehhez hozzáteszem azt is, hogy akkor már nyolc éve nem voltam nyomdász, a nyomdákat illetően szomorú következtetésekre kell jutnunk, hiszen ha a gyakorlatból való közel egy évtizedes kieséssel szinte sztahanovista is lehetek, vagy az derül ki, hogy nyomdászzseni vagyok, vagy az, hogy azzal az iparral, amely főként a kulturális termékeket van hivatva előállítani, baj van.

Két könyvplakát következik.

A KÖNYV EGY RÉSZE AZ ÉLETNEK. *Móricz Zsigmond.* Ez alkalmazott irodalmi alkotás volna. Azonban nem az: Móricz-idézet, ezúttal idézőjel nélkül. Külön tanulmányt érdemelne, hogy egy kontextusából kiragadott mondat, amely a hatalmas fehér alapon egy gyászjelentés hangulatát idézi óriási fekete betűivel, miért nem több szentenciánál, s miért rosszabb reklámban alkalmazott jelmondatként például az Autóker fentebb említett sajtóhirdetésének szövegénél. Arról nem is beszélve, hogy aligha akad olyan „célzott", aki azért fog könyvet vásárolni, mert egy e téren nála nagyobb szaktekintély, egy nagy író azt mondta, hogy az áru (a könyv is az!) az élet része, azaz az élet nélküle nem az igazi. A piacon a tekintélyelv ilyen formában nem érvényesíthető. Ez a szöveg korántsem meggyőző, még akkor sem, ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy töredéke egy teljes alkotásnak, nem pedig

onmagában egész alkalmazott mű Hatalmas betűi alatt a szolidabb tipográfiával szedett név, amely szintén konvencionálisan fekete, már más konvencionális fekete-fehér nyomtatványokra és a rajtuk szereplő aláírásra emlékeztet Az író neve úgy hat aláírásként, mint az, hogy „a gyászoló család" A szoveghez fekete és arany színekkel nyomott, stilizált konyvkompozíció instabil halmaza csak fokozza a monumentális fekete szoveg morbiditásra inspiráló hangulatát

A KONYV CSODALATOS UTAZAS A MULTBA ÉS A JOVŐBE Ez is idézet, a fentiek érvényesek rá Azonban itt az alap nem fehér, hanem fekete, amely egy 84×59 cm-es plakáton már másképpen érvényesul, mint a Corvin- vagy a „Garzon"-hirdetésen Itt már szembeszokően hatásvadászat Korántsem új keletű A képen egy léghajó látszik *aranyból,* tehát igen nehéz anyagból, ráadásul Foldunket szimbolizálva Jó, legyen hát sárgolyónk arany A szoveg azonban sajnos elmetszi ennek a nehéz léggombnek a koteleit, félő, hogy az utazókosár lezuhan valahova Hogy nem a Foldre, az biztos, hiszen a Fold maga a repulő léggomb Arra kell kovetkeztetnunk, hogy (akár lezuhan, akár nem) a repulő sárarany vagy aranysár foldgolyóbisnál nehezebb az utazókosár, lévén ez a feltétele annak, hogy cipelni kelljen hetedhét fekete papíron Nos, amit cipel ez a csodálatos gomb, már elut a fekete-fehér-arany komorságtól, sokkal vidámabb színe van voros Illetve tűzpiros Es nem is kosár, hanem egy konyv Vajon miféle voros konyvet visel teherként a vakmerően száguldó Fold-léggomb? Csak nem ?! Elrettentő példa ez Ha valakinek lekuzdi a konvencionális semmitmondás a kozonyét, a nemzetkozi forma- és szinszimbolika révén világszerte érthető ideológiai kovetkeztetésre jut Más kérdés, hogy hisz-e a plakátnak Legalább kulturális reklámjainknak illenék figyelni, vigyázni kell az ilyen tévedésekkel! Kulonosen akkor, amikor politikai plakátjaink már kiszabadultak a szinkonvenciókból, és a hetvenes években egyre inkább virággal, a tavasz, az újjászule-

tés, a hosszú életet kívánás szimbólumával köszöntik a munkásmozgalom győzelmeinek ünnepeit.

Kész szerencse, hogy sem a közterületeken levő hirdetőtáblák, sem a stadionok palánkjain látható hirdetések nem adják meg az előző lehetőségeket a hirdetőknek. Meg kell elégedniük az emblémaszerűen tömör, gyakran valóban csak az emblémára, márkajelre szorítkozó tartalommal. Hogy ez a nemzetközi tv-adásokban látható jó példák hatása-e vagy csupán a puszta belátásé, nem tudni, bár inkább a külföldi példák hatékonyságára kell gyanakodnunk, mivel az eddig említett hibákat ugyanazok követik el, akik például a Népstadion palánkján hirdetnek. Persze az is lehetséges, hogy e hirdetési mód magas ára az oka a szokatlan és hasznos szűkszavúságnak. Az ilyen reklámhordozók árába azonban nem sporteseményeink látogatottsága van belekalkulálva, hanem inkább a tv-közvetítések által megsokszorozódó impakt. Ezek hatékonysága azonban már nemcsak a reklámtól függ. Jelentékenyen belejátszik a sportesemények színvonaltól függő látogatottsága és a televíziós közvetítések esetleges volta is.

Fényreklámjaink még ennél is tömörebbek. A színes neonreklámok ára valóságos beruházással felér, különösen a mozgó, nagyobb hatékonyságúaké. Ezért van az, hogy az utóbbi években takarékossági okokból megnyirbált reklámkeretek nem teszik lehetővé azt, amivel a külföldet nem jártak is csak óvatosan dobálóznak: a világvárosinak mondott fényeket. Ilyesmiről szó sincs. Hogy csak a legkézenfekvőbbet említsem: nincs elég villamosenergiánk. A stabil fényreklám neonjai nem fogyasztanak sokat, de a mobil fények gyújtási és oltási feszültségingadozását nem tudjuk megfizetni. Ezt azonban sokkal jobban pótolják azok a fények, amelyek az éjszakai fővárost világítják meg; a műemlékek és más dekoratív, a környezet esztétikumát szolgáló – elsősorban városszépítő – világítási effektusok, amelyek idegenforgalmi szempontból igen jelentősek. Fővárosunk minden más vélemény ellené-

re: nem világváros. Mindössze szép, de az is valami. Hetvenes évekbeli praktikusan szép fények ezek, még akkor is, ha a belvárosi templom tornya csak akkor nem kopott, ha a rendkívül leleményesen alkalmazott zöld reflektor világítja meg. Hogyan kerül ez a reklámhoz? Csak úgy, mint bármi más, ami az ország goodwilljét ápolja.[3]

Valamelyest ide sorolhatók kirakataink is, annak ellenére, hogy a felborult ártáblák diszkrét hallgatása az árakról nem kimondottan pozitív hatású. Arra viszonylag kevesen gondolnak, hogy a túlzsúfolt kirakatok két okból sem hasznosak. Az első ok látszólag ellentmond a másodiknak, pedig a lényegüket tekintve egyazon tőről fakadnak. Az első ok az, hogy a naturalista kirakat, amely nem a tipikusan jellemző árukat mutogatja, eleve kizárja, hogy a zsúfoltságon kívül bármi mást is észre lehessen venni, ha a várt vevő fáradtan, de lehetőleg sietve végigmegy az utcán. A teljes áruválaszték bemutatása kizárja, hogy harmóniát, „kellemességet" láthasson a célzott, amikor végigfut szeme a tarkabarka kirakaton. A naturalista kirakat nem blickfangos, nem állítja meg az embert. A külföldi vendég, ha ráérősen szemlélődik, előbb-utóbb rájön, hogy van-e olyan vagy olyasmi az üzletben, amit keres. Most jön a második ok. Ha kiderül, hogy ami a kirakatban van, az az üzletben elfogyott, akkor hiába ment be az illető, mert a kirakatokat telezsúfoló kirakatrendezők majd megszakadnak a munkától, hogy a számukra kijelölt kirakatokat, vitrineket telehordják áruval. Ebből az következik, hogy nem egy olyan üzlet van, ahova csak hetenként kétszer látogatnak el, hogy az időközben

[3] Végső soron minden lehet reklámeszköz, mint ahogy minden lehet jel is. Ez természetesen nemcsak itthon vonatkozik ránk: idegen környezetben, külföldön mi magunk is reklámhordozók vagyunk amennyiben külsőnk, magatartásunk, általában kulturáltságunk és maga az a lehetőség, hogy Nyugatra is utazhatunk, egyfajta információ a külföldiek szemében.

hiánycikké lett dolgokat újabb cikkekre cserélhessék ki. A kirakathoz pedig csak a kirakatrendező nyúlhat, mivel az egyedül az ő területe. Ha elfogadjuk is a munkamegosztás okozta ilyen mértékű specializálódást, amely szerint senki sem alkalmas még a bevétel érdekében sem a kirakat kinyitására, értetlenül állunk azzal a furcsasággal szemben, hogy a kirakatrendezők többsége tulajdonképpen attól túlterhelt, hogy fizikummal nem bírja a naprakész kirakat hibás koncepciójának terhét. Ez mégsem jelenthetné azt, hogy egyrészt senki se merészeljen a kirakatban levő áruhoz nyúlni, mert elrontja a zsúfoltságát, másrészt azt, hogy a kirakat „kirakattá", egy nem létező árubőség takargatásává legyen a külföldiek szemében. Persze, azért a magyar vásárlóra is tekintettel szabad lenni.

Ha a kirakatok e sajátos küllemét összevetjük azokkal a hirdetésekkel, amelyeknek információözönében a propagandista munkájába beleszóló, a reklámtevékenység hatékonyságát kockáztató főnök *többet* tudásának igazolását is meglelhetjük, alighanem olyan azonosságokat fedezhetünk fel, amelyek sokkal mélyebbre mutatnak a puszta jelenségnél. (Ez annyival inkább valószínű, mert a kirakatrendezők többségével folytatott beszélgetéseim is ezzel a konklúzióval foglalhatók össze.)

Nem tartom valószínűnek, hogy a vizsga- és a versenykirakatoknak az összes többinél magasabb színvonala ne tenné legalább valószínűvé a fentieket.

A kirakat és a pult ellentmondása azért veszélyes, mert az idegen a piacon találkozik a legközvetlenebb módon a magyar népgazdasággal, és – mint mindenki – hajlamos arra, hogy tapasztalatai alapján ítéljen. Ugyanilyen közvetlen a találkozás az idegenforgalmi intézményekkel, illetve az azok által adott tájékoztatókkal. A Budapest Tourist *Shopping in Budapest* című kiadványának egyik oldala kiválóan informáló Budapest-térkép, amelyen valamennyi jelentősebb látványosság és üzlet fel van tüntetve, mellette magyarázat angol, német, orosz és francia nyelven. Ez az oldal az

utóbbi évek egyik legjobb idegenforgalmi kiadványa Van azonban egy jelentős hibája a nagyszerű térkép hátoldalán egy sereg apró reklám található (mindegyik jó a maga nemében), de ezek az otletes hirdetések nemcsak a térkép négy nyelvén, hanem magyarul is szólnak az idegenekhez Fájdalom, mindegyik más-más nyelven Mintha a nyomdakoltség megtérítése-megtérulése végett szervezett hirdetések nem volnának a térképoldal koncepciója szerint megszerkesztve az udvarias térkép négy világnyelv *egyikének* ismeretét feltételezi a látogatóról, mignem hátoldala – feltéve, hogy a hirdető igényli reklámjának megértését – már *ot nyelv* ismeretét várja el, hiszen aligha feltételezhető, hogy a reklámozók bármelyike is merő pénzszórásból fizette volna ki a hirdetés árát

Egy példa arra, hogy mit nem szabad A *l'Ungheria* című, olasz nyelvű idegenforgalmi kiadványról van szó A fényesen csillogó formailag és technikailag elsőrangú prospektus – bizonyára az olasz vallásossághoz való alkalmazkodás végett – néhány gyonyorű tájképen kívul műemlék templomok képeit is kozreadja De szégyenszemre van ebben a kis fuzetben más is Ugymint templomtorony békaperspektivából fotózva, oltárkép, falusi búcsúban kapható bóvli a Szűzanyával és angyalkákkal Kulonféle műfajú és eredetű madonnák, koztuk húsból és vérből valók kalocsai pingálóasszonynak oltozott, tűzrőlpattant magyar madonnák, szám szerint ketten, kozuluk az egyik olyan pozitúrában mimeli a fehérre meszelt fal pingálását, hogy a már emlitett autoszifonreklám „demokratikus szex"-nek nevezett, hasmánt heverő ál-blickfangja hozzá képest valódi oltárkép A nézőnek hátat fordítva, terpeszben, nyújtott lábbal foldig hajló menyecske akkor is pornó, ha bugyi van rajta Csak éppen „demokratikus" Legjobb tudomásom szerint az olaszok nem templomot akarnak Magyarországon látni Azt hiszem nem is búcsúban kapható bóvlit Szent Szűzuk is van nekik otthon elég Vajon mit ajánlunk nekik ebben a prospektusban?

Ugyanez össznépi változatban: a Sportfogadási és Lottóigazgatóság idei kártyanaptárainak egyikén a tavalyról már ismert, szőke fürtű reklámfotó-modell korszerűtlenül, minibe öltözötten áll egy alumínium létrán, s jobb kézzel a 13-as számot húzza át ecsettel egy hatalmas lottószelvény részletén. A divatjamúlt viselet alól gusztusosan töltött bugyirészlet hívja fel a figyelmet. A szöveg szerint az újévi jókívánságra.

Auditív-vizuális reklámjaink, vagyis a magyar tv- és filmreklámok a tapasztalható szakmai tévedések ellenére sem rosszabbak, mint másutt. A tv-reklám önreklámja vitathatatlanul a legjobb mind között. A kakashangú rajzfilmre gondolok; véleményem szerint ez az, ami rövid is, ötletes is. A kakas *harsányan* kukorékol, ha kél a nap, ha *új időszak* következik. E tömör kifejezés a maga módján annyi meghatározatlan tárgyiasságot rejt magában, hogy a hozzá kapcsolódó képzetek, hallott vagy átélt emlékek egész seregét keltik a nézőben; s valamennyi a reklám jellemzőjeként is ismert. Tekintettel arra, hogy filmanyagra készült reklámjaink is drágák, általában ugyanazokat láthatjuk a televízióban is, mint a moziban. A normál film ugyanis mindkét helyen alkalmazható. Ez az oka annak, hogy gyakorlatilag nem kell és nem is lehet különválasztani ezt a kettőt. Egyetlen zajos látványosságtól térnek csak el a piacon: a hangos kirakattól. A hangos kirakat vagy magnózenével egészíti ki a fentiekből már ismert és utcahosszat unos-untig látott monoton zsibongást, vagy mozgó húsvéti nyuszival stb., amely egy villanymotor segítségével kopogtat a kirakatüvegen. Engedtessék meg, hogy erről ne mondjak semmit. Elégedjünk meg azzal, hogy hatékonyabb, mint a többi.

NE FELEDJE, HOLNAP HÉTFŐ, S MINDEN HÉTFŐ CENTRUMHÉTFŐ. Gobbi Hilda szólt hozzánk így, kedvesen, szabónénisen vigyázva, nehogy kimaradjunk valami jóból. Kedves volt, emlékszünk rá. Egyetlen hibája, hogy tovább vetítették, mint ameddig a reklám élt. Változtatni kellett volna, ha másként nem, úgy,

hogy csak a mondat első fele maradjon. Állandó ismételgetése unalmassá tette; a Centrum is jobban járt volna rövidebb adás díjának fizetésével.

MÁRKA. A visszhangosított kísértethang és a háttérzajok groteszk horror képzetét keltették. Érthetetlen volt, hogy mitől olyan sejtelmes ital ez. A józan ész inkább természetesnek vette volna, hogy ezt kell innunk –, ha kimondatlanul is – alkohol helyett.

TRAUBISODA, A TERMÉSZET AJÁNDÉKA. A gömbök, amik (vagy akik?) a dzsungelszerű természetből egymást tiporva tülekednek az üvegbe, hogy ott itallá legyenek, még sokadik látásra, hallásra is kedvesek csipogó, csiripelő igyekezetükkel. Kiváló reklám, annyival is inkább, mivel a Márka kísérteties visszhangosságával szemben itt szinte semmibe vész a földöntúliság; megmarad azon a szinten, ahol a gyermekmesék tündére: kissé távoli, kissé idegen, de szelíd és kedves. A sárga valamik, amiket küld, talán vitaminok megszemélyesítői. Végeredményben mindegy, hogy micsodák, mert látszik rajtuk, hogy segítőkész buzgalmuk vidám és friss. A néző biztosra megy, hogy az ital elfogyasztása felüdíti.

DE. . . ??? Ez a különböző színészekkel mint szolgálatkész elárusítókkal előadatott filmsorozat a laikus számára különösnek ható bevezetőjével a legetikusabb reklámunk kíván lenni. A reklámetika, sőt a törvény is tiltja, hogy más termékeket lebecsüljön a hirdető. Nem szabad azt hirdetni, hogy a vállalat áruja ennél és ennél az árunál vagy áruknál jobb. Csak azt, hogy mindegyiknél. (A „leg"-ek járványának ez az egyik gyökere.) Az illatszerek e szokatlan hirdetése azzal kísérletezik, hogy hiperetikusnak tűnjék. E cselekvés naivsága vitán felüli. Nemcsak azért, mert a szöveg etikuma nem árt a konkurrenciának, hiszen ezzel nem lehet legyőzni, hanem elsősorban azért, mert a fél évtizedes sztereotip bevezető alkalmasint csak egy dologra jó, de arra kiválóan megfelel. Arra ugyanis, hogy a néző figyelmét gondosan elterelje magáról. Ha van is új a hosszú, bosszantóan unalmas bevezetőt követő

félmondatnyi információban, arra már legfeljebb véletlenül figyelünk.

Még egy példamutatás ugyanebben a sorozatban: az udvarias, tanácsot is szívesen adó kereskedő. Ezek a korrekt urak és hölgyek korántsem tipikusak a belkereskedelemben. Pozitív hősök volnának? Újmódi Grálok? Ne firtassuk, még akkor sem, ha szívesebben vásárolnánk, mondjuk, Velenczei Istvántól a tolongásmentes mozgóképről, mint a munkaidő utáni csúcsban egy igazi üzlet ideges elárusítójától. Ennyi etikum és ennyi költség az indokolatlanul változatlan és hosszú bevezetőben! Abban az esetben nem lenne kár érte, ha követnék ezt a példát.

LADY CAMEA – énekli egy hang, sokkal rövidebb és jobb reklámban. Nem zavaró, bár láthattuk-hallhattuk elégszer. A zene nem harsány, nem is műalkotás, hanem giccs. Mégsem rossz, mert nem akar többet, mint ami: kellemes hangzású, diszkrét háttérzaj, amely információt hordoz. A dallamhoz jól kapcsolódó, nyugodt ritmusúra vágott film kellemes nőalakjaival ugyanazt teszi, mint amit a Fabulon-reklám. Megnyugtat. És rövid! A kevés közlés megjegyezhető, különösen akkor, ha – mint itt is – egy blokkon belül kétszer találkozunk vele. Nem az információ, hanem az impakt mennyiségét növeli, innen a nagyobb hatás. Ami még ugyanilyen fontos: következetesen megmarad a kellemesség szférájában.

CASCO NÉLKÜL AZ AUTÓ FÉLAUTÓ. A filmet néző nyugodt ülése szembeállítva a közúti csúcsban elakadt autóban idegesen ülővel a komikus helyzetek alapállása is lehetne: a néző helyzeti fölényben van a szereplővel szemben. Erre jön „egy hülye", mert a közlekedésben minimum ennyi kijár a koccanást előidéző mazsolának; itt egy pillanatra a tragikum felé billen a szituáció. Ez a pillanat megdermed a meghökkentő sloganben, amire végső csattanóként a groteszk befejezés teszi fel a koronát, s a visszájára forduló esemény, a félautó látványa már a potenciális komikumból megvalósulttá lesz. Ennek a reklámnak az elemzé-

se megérne egy tanulmányt Nemcsak a reklámszakembereknek, még az esztétáknak is.

Az Állami Biztosító reklámjait mindenképpen érdemes figyelemmel kísérni: már évekkel ezelőtt megengedhették maguknak az antireklámot is. A jól reklámozott vállalatok, amelyek már „bevezették" magukat, megengedhetik reklámfogásként, hogy maguk ellen beszéljenek. Ez is reklám – de csak akkor, ha a hirdetett rossz tulajdonság nyilvánvaló hazugság. Vajony hány áruról állíthatjuk ezt?

EGY ÉSZREVÉTEL – BEFEJEZÉSÜL[4]

Az igényteremtés, a szukségletkeltés felelősségteljes munka. Nemcsak arról van szó, hogy a felkeltett szukségletet ki kell elégíteni, tehát a propaganda és a reklám szórásának igencsak meghatározott, korlátozott lehetőségei vannak. Szem előtt kell tartani azt is, hogy a propagandamunka a tudatformálás eszkoze is lehet, tehát elengedhetetlen, hogy legalább az alapvető ideológiai és politikai kérdésekben tisztán lásson a propagandista, hiszen egyáltalán nem mindegy, hogyan hat mások tudatára.

Hogy mi az, amit nem szabad, arra talán elegendő itt egy példa, a FŐBUHA karácsonyi tv-reklámudvozlete A bábfilmen megjelent a játékok kozott egy kulonleges személy, egy baba, akinek (vagy aminek) szerepeltetésében nincs semmi kulonos, hiszen a furcsa nevű cég babákat is árusít. Csakhogy az illető prémes sapkát viselt, bunda volt rajta, s karácsonykor jott, akár az orosz télapó, aki *pravoszláv* hitű eredetileg. Ezzel szemben pásztorbotot tartott a kezében, mint a magyar Mikulás, aki amúgy Szent Miklós puspok, de kozel három héttel előbb esedékes, és vallását tekintve *római katolikus;* mindezeknek fittyet hányva kellemes

[4] Vo *Szitányi Gyorgy* A propagandista felelősségéről *Propaganda, Reklám,* 1976 1 sz 20 old

karácsonyi ünnepeket kívánt a *zsidó* Messiás leendő születésnapja alkalmából, kinek születését, az ősi *pogány* népszokásokhoz igazodván, a téli napfordulókor szokás ünnepelni, pedig egyébként az időszámítás kezdete, tehát az Újév a születésnapja. Szédületes zűrzavar, nem igaz?

Egy szó mint száz: van mit fejlődnünk.

Valóság, 1977. 7. sz.

S. NAGY KATALIN

LAKÓTÉR ÉS KÖRNYEZETESZTÉTIKA – LAKÓTELEPI LAKÁSOK

Azoknak a kutatásoknak a részproblémáiról, melyeknek színtere a lakás, kétszer is alkalmam nyílt beszámolni a *Művészet*ben (*Szent sarok – tegnap és ma,* 1977. 3. sz. és *Lakószoba-festészet,* 1979. 6. sz.). Az összegyűlt tapasztalati anyag nagyon sok probléma tisztázásához nyújthat segítséget. Jelen tanulmányban – felhasználva az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont és a Népművelési Intézet kutatásait – a lakótelepi lakások belső terével, azok esztétikai kiképzésével és a lakótér–esztétikum–életmód bonyolult összefüggésével foglalkozom.

A LAKÓTELEPI LAKÁS

A lakótelepi lakások átlag 53 m^2-e, de még az elérendő 64 m^2 is kicsi, az egy főre eső m^2 pedig meg sem közelíti az optimális és kívánatos területnagyságot. Az adott tér mégis a meglevő realitás: ennyi – és nincs többre lehetőség. Az épületek elhelyezésében, rendszerében is a minél nagyobb területkihasználás a döntő, és az olcsóság, mely a „felszerszámozás" következménye (egy épületsor addig nyújtható, amíg a daru kötött mozgásából kitelik). Noha ez a „daruszemlélet" meglehetősen emberellenes, egyfajta gazdaságosság s főként az adott technológia bizonyos mértékig rákényszeríti az építőre. Csakhogy nyitva marad az alapkérdés: a rossz társadalmi közérzet, a lakótelepi neurózis, a következő generációért érzett felelősség nem

drágább-e, mint a pillanatnyi igények kielégítését szolgáló gyors – hosszú távon nem is mindig gazdaságos – előállítási mód. A lakótelep, a gépház-házgép korlátozza az emberi kommunikáció lehetőségeit, nincs emberi léptékű központja, tájékoztató bázisa, információs rendszere, kis szolgáltató üzletei, nincsenek kirakatok, nincs értelmesen megtervezett vizuális információáradat. A ház belső tere szűk folyosórendszer, sötét alagút, a lift zárt doboz, mindkettő menekülésre, a lakásokba történő mielőbbi visszavonulásra, önkéntes elszigetelődésre serkenti a lakót.

A tér jelképes funkciója közismert. A tér szimbolizálja a közösségi életet, elősegíti az egyén identifikálódását, a jelzések értékelése a vizuális gondolkodás szervezettségét eredményezi. A lakótéri környezet jellege, áttekinthetősége, ha úgy tetszik, „olvashatósága" alapvetően zavaros, a tér minősége és struktúrája nem járul hozzá, hogy a lakók közönséggé, illetve igazi közösséggé egyesüljenek, mivel nincs lehetőség a nyilvános kommunikációra. A lakótelep így szükségképpen megnöveli a magánszféra jelentőségét; a lakó kénytelen visszavonulni a meglehetősen szűk lakásba. A lakások belső tere is rendszerint rosszul szervezett, nem veszi figyelembe a lakó, a biológiai, a pihenő és kulturális funkciókat. Nem a majdan benne élők életmód-modelljeihez igazodik, nem az eszményi család struktúrájához és a családi életvezetési típusokhoz, hanem inkább torzítja, kényszerítően alakítja azokat, a mindennapi létet a meglevő mechanikus és szervetlen keretekhez, térstruktúrákhoz idomítja.

A lakótelepek lakóinak egy része rosszabb civilizációs szintű, alacsony komfortfokú vagy teljesen komfort nélküli lakásokból érkezik. A meleg vízhez, a fürdőszobához, a központi fűtéshez, a melegpadlóhoz és a világossághoz nagyon gyorsan hozzá lehet szokni. A pozitív akklimatizálódás meglepően gyors, így nagyon hamar előtérbe kerülnek az emberi környezet elégtelenségéből adódó problémák. Az évekig tartó

várakozás feszültségei után gyors a kielégülés, egyszersmind a csalódás, és rendkívül gyors a rádöbbenés a humánus együttélési mód föltételeinek alapvető hiányára.

LAKÁSMÓD

A befelé fordulásra késztető lakótelepi élettípusokban a szűk lakótér ellenére is kialakul a vendégeknek, a szomszédoknak, a külvilágnak szóló berendezési mód az úgynevezett „nagy szobában". A polgári lakások mintájára a living-room (nappali), a fogadó, a vendégszoba lesz a lakás központja. Tovább él ebben a feudális-paraszti szent sarokból a polgári-paraszti lakásokban már tisztaszobává növekedett, önállósult, reprezentációs-ünnepi-ideologikus funkciókat szolgáló belső tér hagyománya. E szobákat csak ünnepi alkalmakkor (esküvő, keresztelő, ravatalozás stb.) használták és használják a régi és új falusi házakban. A polgári lakások szalonja, társalgója, vendégszobája ugyancsak a nyilvánosságnak szóló része a lakásnak, elkülönítve a magánélet színtereitől, a hálószobától, a konyhától, a gyerekszobától stb. Csakhogy míg a falusi tisztaszobák használata kizárólag a valóban ünnepi alkalmakra korlátozódott, és a közösség hagyományai szabályozták a használat módját, valamint a nyilvánosság mértékét, a meghívhatók körét is, a városi polgári lakások „tisztaszobája", szalonja már a rendszeres vendégfogadások színhelye, nem csupán a családi ünnepekre szűkül használata. A mindennapi élet szükségszerű velejárója a vendéglátás, melynek megvan – a falusi ünnepi együttlétekhez hasonlóan – a maga szertartása, koreográfiája, lebonyolítási rendje, de sokkal nagyobb nyilvánosság előtt zajlik – sokkal gyakrabban –, és az ünnepivel szemben hétköznapi a jelentősége.

A falusi házakban és a polgári lakásokban mindehhez adott a megfelelő nagyságú lakótér, a lakások bel-

ső szerkezete ennek a térigénynek megfelelően kialakított. A lakótelepi lakások belső tere a lakás teljes használatára sarkallna, kényszerítene. A lakófunkciók kielégítése, ha szűkösen is, de megtörténhetne az egy plusz két félszobás, két és fél szobás vagy ennél nagyobb lakásokban még négynél nagyobb létszámú családegység esetében is. Csakhogy nem használják a nagy szobát, hanem – részben a polgári szalonok mintáját követve, részben a falusi tisztaszobák megszokásától nem tudva elszakadni – a reprezentációs célnak megfelelően berendezik, a nyilvánosságnak, a vendégeknek szánják. A lakótelepi életforma sokkal zártabb, mint a paraszti házakban vagy a polgári lakásokban: nagyon erősen családra orientált. A férfiaknak szinte kizárólagos kilépési lehetőségük a kocsma és a focimeccs, a nőknek még ennyi sem, legföljebb a fodrászhoz, kozmetikushoz járás. Az egy házban, egy folyosón lakók nem járnak össze, ugyanakkor a lakótelep messze van a munkahelytől, rendszerint a városcentrumtól is, munkatársak, barátok nemigen mennek ki a lakótelepre, ha ők maguk is lakótelepen laknak, pláne nem. A tisztaszoba-szalon megvan, de nem használják, csak álfunkciójú rendeltetése van egy nem létező, de vágyott életforma érdekében. A mintakövetés és a hagyomány ereje oly nagy, hogy képes háttérbe szorítani az ésszerű térkihasználásra sarkalló, a hétköznapi életvezetést szolgáló funkciókat. Megnövekszik a konyha jelentősége, amely rendkívül szűk volta ellenére a családi kommunikáció elsődleges színtere. A félszoba gyerekszobává válik; e késztető térkihasználás sok helyütt megszünteti a szegénylakásokban kialakult szokást: szülők és gyerekek együttalvását, és erősödik is ez a tendencia – a gyerekek aludjanak külön, legyen övék az egyik félszoba.

A divatos gyerekbútorok elterjedése is segít véget vetni a szülők és gyerekek kényszerű együtt alvásának, együtt lakásának. A másik félszoba vagy szoba a szülők háló- és dolgozószobája, rekreációs központja a lakásnak; itt van a televízió, itt folyik minden este a kö-

zös tévénézés. A tv is erősíti a családi együttléteket, és ellene hat a „polgári" programoknak; a vendéglátásnak, a közös beszélgetéseknek. A mindennapi élet színtere tehát még szűkösebb, még zsúfoltabb azáltal, hogy kiesik a használatból a lakáson belüli legnagyobb terű helyiség.

A lakótelepi lakások lakói között még Budapesten is – de főként a vidéki városokban – nagy számban találhatók a városi életformába újonnan beilleszkedők. Azok, akik számára még a falusi lakásmód volt az alapozó, akiknek gyerekkori lakásélménye és lakáshasználati módja még a falusi háztípusokhoz kötődött. A falusi háttér még a lakberendezésben, a bútorok elhelyezésében is megjelenik. A lakótelep a lakberendezési módokban is az egységesülés irányában hat; ehhez természetesen hozzájárul a viszonylag szűk bútorválaszték is.

LAKBERENDEZÉS

Meghökkentően nagy a már berendezett lakótelepi lakásokban a tárgyak száma. Még a használati tárgyak száma is többszöröse annak, amire valóban szükség van; kiválasztásuk sem a funkcióknak való ésszerű megfeleltetés szerint történik. Nem a tényleges szükségleteket mérik fel az új lakásba költözéskor, hanem minél gyorsabban, türelmetlenül hasonulni kívánnak saját tárgyaikkal a többiek lakásának berendezési módjához, minél hamarabb divatos bútorokhoz szeretnének jutni. A reprezentációs funkció kielégítése, a többiekhez hasonulni vágyás igénye, a vélt normákhoz való igazodás, a divat kényszerítő ereje határozza meg a tárgyválasztást, nem a valódi szükséglet, nem a család mindennapi életvitelének józan fölmérése. A vágyak erősebb késztetők, mint a köznapok realitása. S mire kiderül, hogy a mindennapi életvezetéshez, a szokásokhoz, a családi élet formáihoz nem jól igazodnak a bútorok, általában a tárgyak már olyan pénzügyi

terhelést (OTP-részlet, kölcsönök stb.) jelentenek a háztartásban, hogy kicserélésükre, az életkörülményekhez jobban alkalmazkodó tárgyak beszerzésére hosszú ideig nincs lehetőség. A gyors új beruházás ne tévesszen meg senkit; a tárgyak állandósulnak, hosszú időre meghatározzák a lakótér belsejét, a vizuális összképet. A kevesebb és olcsóbb bútor nyitottabbá tenné a lakásokat, lehetne cserélni, eladni azt, amiről kiderül, hogy nem jól funkcionál vagy nem illik a lakásba.

Kimondhatjuk: a lakásmód, a lakberendezés kialakítását lassítani kellene, tervezett folyamattá alakítani, és az új lakásban újonnan kialakuló életmódhoz igazítani. Ez persze a saját vágyképünk, és nem felel meg a végre új lakáshoz jutók vágyképének, a valóságban lezajló folyamatoknak. Az évekig tartó várakozás a lakásra még inkább felfokozza a türelmetlenséget. A lakásberendezés nagy beruházás. Drága bútorokat vásárolnak, amelyeket tartósabbnak vélnek, díszeseket, nagyokat, masszívnak hatókat, „moderneket", méghozzá olyan „modern" bútorokat, amelyek átmenetet jelentenek a valóban modern variabútor és a kispolgári kombinált szekrény, vitrin között.

A szokásos ellentmondás itt is fennáll: a kereskedelem mint megrendelő azt állítja, hogy az embereknek ilyen bútorok kellenek, nagyok, nehézkesek, cirkalmasak, csiszolt üveges vitrinnel, csicsás díszekkel, azaz az arisztokratikus-polgári-kispolgári bútorminták alapján egy álmodern, hibrid változata a történetileg kialakult rétegspecifikus bútorstílusnak. Sem a kereskedelem, sem a bútorgyártás nem vállalja, hogy őszintén szembenézzen azzal, hogy e bútorok az elemi esztétikai kívánalmakat sem elégítik ki, mint ahogyan azt sem vállalja, hogy egyszerű, célszerű, tiszta formarendű bútorokat kínáljon a sokféle felemás bútor helyett – az újonnan berendezőkre a választást, a döntést csak úgy bízva, hogy viszonylag optimális kínálatból legyen lehetőségük választani.

Átmeneti kulturális állapotokat, megzavarodott szemléletet tükröznek a lakberendezési tárgyak. Nem

az ízlés a lényeg ebben! Hogy kinek mikor mi tetszik, az annyi mindennek függvénye, hogy hovatovább számolni se volna szabad az ízléssel mint komoly kategóriával.

Az arisztokrata, a nemesi és a feudális jobbágy-paraszti, a polgári és a paraszt-polgári lakásbelsőknek megfeleltethetők meghatározott bútortípusok, tárgyak, kellékek, mint ahogyan e történeti-társadalmi csoportkategóriák meghatározott, jól leírható életformát, mindennapi életvezetési szokásokat tükröznek. S bármennyi együtt- vagy ellenérzést vált is ki a „kispolgári" elnevezés, még a tárgyak meghatározható rendje, típusa felől nézve is jogosult a használata, hiszen – mint láttuk – nagyon is pontos tartalma van e kifejezésnek, jelzőnek. A történetileg jogos kategóriák ma már csak a mintakövetés, a kulturális törekvések, a kultiváció, az értékrend szintjén alkalmazhatók. A valós társadalmi rétegkategóriák mellett fontos szerepük van mint a köznapi élet színterében, a lakásban megjelenő bútorok és kiegészítő tárgyak mögöttes értékstruktúráját modellező-motiváló tényezőknek.

A szövetkezeti és a tanácsi értékesítésű lakótelepi lakásokban fiatal műszaki értelmiségiek, szakmunkások, a szolgáltatóiparban dolgozók laknak, magas az érettségizettek, a szakközépiskolában végzettek aránya. Az állami-tanácsi tulajdonban levő lakótelepi lakásokban az államapparátusban, szakigazgatásban dolgozók laknak, továbbá szubkulturális, hátrányos helyzetű rétegek: cigányok, sokgyerekesek, olykor borzalmas lakáskörülmények közül érkező szegények. Sokfelől jöttek, sokféleként élők, és a szélsőséges típusokat (egyszerűsítve: nagyon szegény–nagyon gazdag) leszámítva, a lakberendezési mód lényegét tekintve mégis sok mindenben hasonló törekvésűek: a feudális hagyományokkal küszködők, a polgári mintakövetéssel megterheltek, bizonytalan kulturális szférában elbizonytalanodottan mozgók.

ZSÚFOLTSÁG, TELÍTETT FALAK

A lakótelepi lakások fala túlnyomórészt tapétázott, a beköltözők eleve többféle mintázatú lakást kapnak, a különböző szobáknak más-más mintájú a fala, legföljebb a konyha és a fürdőszoba fehérre meszelt. Az eredeti tapétákra nagyon gyakran és nagyon gyorsan újabb tapéta kerül, geometrikus mintázat helyett nagy virágmintás tapéták, még színesebbek, még harsányabbak. Vagy erdei, tengeri táj „gigantposzter", mely az egyik falat beborítva meghatározó a vizuális összképben.

A falakon szinte semmi üres hely nem marad, miként a közlekedőutak is szűkek a sok bútor miatti zsúfoltságban. Az amúgy is kis alapterületű, kis légterű szobák terét még inkább csökkenti a sok tárgy a padlón és még több tárgy a falakon, valamint a tárgyakkal agyonzsúfolt bútorok látványa. Bútorok tetején, bútorokban, vitrinekben, televízión; tárgy tárgyra halmozódik. Félelem az üres falaktól? Mintha az üres fal, a szabadon hagyott nagy felület, a szabad tér a szégyellni való szegénységet jelentené, a zsúfoltság pedig a gazdagságot. Tény, hogy már a polgári lakásbelsők is tárgyakkal telehalmozottak az arisztokraták nagy terű, levegős, szabad mozgást biztosító lakásbelsőihez képest. A sok tárgy, a sok bútorhoz a még több kiegészítő tárgy mintha a polgári otthon, otthonosság fogalmához tapadna, velejárója lenne az otthon-, az otthonosság-, a lakályosság-fogalomnak, a harmonikus családi idillt bemutatni vágyó, az idegenekben ezt a benyomást kelteni szándékozó lakásnak.

A kispolgári lakásmód pedig egyenesen a sok kelléket, a kiegészítő tárgyak özönét, a vitrinekben sorakozó mütyürkéket, a sok csipketerítőt jelenti. A lakótelepi lakásokban halmozódó tárgyak talán a külső környezet sivárságát is csökkenteni, a gazdagság látszatát kelteni is akarják, a végre lehetséges fölösleges tárgyhalmozást is mutatják, az adott kulturális mintákat is követik. Van miből, van mit, saját tulajdon – ez a lé-

nyegük, tulajdonosaiknak épp ezért szépek, esztétikusak, kellemesek, gyönyörködtetők, értékesek, művésziek, s ebben nekik – a saját élmény szintjén – minden bizonnyal igazuk is van. Nem látnak igazi különbséget a legitim kultúra művészi termékei és a saját tulajdonukban levő dísztárgyak között, még ha lassan tanulgatják is a különbségtevést. (Például tipikus magatartásmód a „hivatalos" művészi objektumokkal szemben a saját tárgyakhoz: „Tudom, hogy giccs, de azért nekem tetszik.")

ESZTÉTIKAI MEGKÖZELÍTÉS HELYETT: SZOCIOLÓGIAI

Ha az esztétikumból, a művészi minőségből indulunk ki, és esztétikai kategóriákat használunk a lakásokban található tárgyak jellemzéséhez, a leírások végkövetkeztetései rendkívül egyoldalúak lesznek, a minősítés pedig negatív előjelű. (Persze könnyű elmondani: a lakásbelső összképe zagyva, zűrös, csúnya, a tárgyak ugyancsak csúnyák, komikusak, nem összeillők, még rontják is egymást, formátlanok, ormótlanok stb.) Csakhogy milyen érték alapján minősítünk, mihez viszonyítva állítjuk fel kategóriánkat, mihez képest ítélkezünk, milyen jogon méricskélünk és utasítunk el bármit is? Az értelmiségi elit szakavatott, közmegegyezésen alapuló értékrendszere szerint? Az esztétikának mint kétezer éves hagyományokra épülő és egyáltalán nem egységes, megállapodott diszciplínának vagy a pár száz éves művészettörténetnek a klasszikus esztétikából kölcsönzött, biztos fogódzókat nem adó fogalomrendszere alapján? Az esztétika ez ideig nemigen foglalkozott a hétköznapokkal; a művészettörténet is csak akkor, ha egy tárgy múzeumi tárggyá lépett elő, s akkor sem mint a mindennapok tárgyi kellékével, tartozékával, hanem mint a művészet egyfajta megjelenési módjával. Az esztétika és a művészettörténet általában szembeállítja a művészetet és a mindennapo-

kat, vagy egyszerűen kizárja a művészetből mindazt, ami köznapi, akarva-akaratlan tudomást sem véve a köznapi tárgyakban is benne rejlő esztétikai, művészi, humánus vagy antihumánus tartalmakról. Még az a kevés művészettörténész, akinek szemlélete társadalomcentrikus, és a társadalmi környezetbe ágyazottan vizsgálja a művészeti jelenségeket, sem tágítja horizontját a köznapi tárgyak felé.

A szociológiai megközelítés azt jelenti, hogy a vizsgált jelenség elemzésekor történelmi, társadalmi és gazdasági dimenziókkal vetem össze az esztétikai dimenziókat. Azaz nem zárom ki az esztétikai problémafelvetések lehetőségét, de nem is kizárólag az esztétikai szempontokat érvényesítem, hanem megkísérlem megfeleltetni egymásnak a különböző kategóriarendszereket. A szociológiai megközelítés többféle dimenzió egymáshoz viszonyítását jelenti, szándéka szerint tehát nem minősítést, hanem megértést és ismeretlen összefüggések feltárását.

A lakótelep és benne az egy-egy családra jutó lakótér: realitás. Az elmúlt másfél évtizedben alig javult valamit kialakítási módja, kivitele. Tudomásul kell venni, hogy emberek tömegei élnek a lakótelepeken dehumanizáló, elidegenítő környezetben, ahol a külső homlokzatok, tűzfalak kipingálása, a felületi díszítgetések – legyenek bármily artisztikusak is – annyit érnek, mint a kiütéses, beteg emberi testre felhúzott divatos ruha. Sok mindent eltakar, de senki sem gondolhatja komolyan, hogy egy nagy tömegű plasztikus rendszerben a külső toldozgatások hatása alakítóan, visszahatóan érvényesülhet a rendszer egészén belül. Szemléleti léptékváltás oldhatja csak meg a lakótelepnek mint új típusú emberi környezetnek társadalmi és – ezzel szoros összefüggésben – esztétikai problémáit. Nem is lehet szép a lakótelep, mert funkcionális zavarai nyilvánvalóak; nem az emberi lét köznapi funkcióinak minél zökkenőmentesebb kielégítésére orientált, mert dobozokba zárja lakóit, és eredendően nem teszi lehetővé társas kapcsolatok kialakulását; ellene hat a

világ, a többiek és az „én" normális kölcsönhatásának, megértésének. „A köztér a zsarnoki közlekedés rosszul rendezett színterévé alacsonyodott le" (Bahrdt). A lakótelep nem kedvez a nyilvános kommunikációnak, nem egyesíti közösséggé az ott élőket, de nem biztosítja a magánszféra védelmét sem.

A lakótelepi lakás tere szűkös, a 30–40 m^2-re való bezártságot aligha enyhítheti a meleg víz, a saját vécé, a távfűtés és az egyéb civilizációs szolgáltatások. De még a 60–70 m^2-nyi tér értékét is lerontja az egyes helyiségek rossz kapcsolódása, a belső tér struktúrájának nem a funkciókhoz történő igazítása, a családi élet, a kommunikációs szokások nem ismeretéből következő számos tervezői – vagy inkább kivitelezői – tévedés.

A berendezés pedig nem is lehet más, mint amit a kereskedelem kínálatából ki-ki társadalmi státusának, összeköttetéseinek vagy még inkább társadalmi aspirációinak, a presztízsnek áldozva megvásárol, majd a feudális és polgári hagyományok kereszttüzében elrendez, aszerint, hogy mely kulturális motívumok, minták, konvenciók működnek benne a tevékenység során erősebben. A kereskedelem is rossz társadalmi beidegződések alapján működik mint megrendelő és közvetítő a bútortervező, a kivitelező, az ipar és a vásárló, a fogyasztó, a közönség között. Vélt normák alapján szelektál, és e szelekció a megrendelőnek a közönséghez való viszonyát tükrözi, egyben mutatva azt is, hogy a megrendelőnek nincs valódi illetékessége. Magyarán szólva: nem ért ahhoz, amivel foglalkozik. Tényleges szakértelem, biztosan működő jó ízlés hiányában lekezelően, tolerancia nélkül dönt: ezeknek ez is jó, ezeknek ez kell, és e hibás mechanizmus hozzájárul az amúgy is meglevő döntésképtelenséghez, bizonytalankodáshoz, tartósítja a stabil kulturális háttér hiányában előítéleteknek, hiedelmeknek, elképzelt elvárásoknak engedelmeskedő választást. A vásárló az esetek többségében eleve ki van zárva a véleménynyilvánítás lehetőségéből, s a piac szabályozó szerepe sem működik hatékonyan.

Nyilvánvaló, hogy a lakótelepi lakás berendezése, belső képe nem lehet más, mint ami a magyar társadalom és gazdaság jelenlegi szerkezetéből és lehetőségeiből következik. Közhely, de nem várhatunk mást, mint ami a társadalmi rétegződés, az anyagi ellátottság, a lakáspolitika, a kínálat és kereslet stb. feszültségeiből következik. A köznapi esztétikum társadalmi megjelenési módjainak vizsgálója ugyanazokra a következtetésekre kell hogy jusson, mint bárki, aki más oldalakat feltárva, bemutatva kíván hozzájárulni a társadalmi ellentmondások orvoslásához, a társadalmi konfliktusok építő szándékú feloldásához. A köznapi környezet vizsgálata éppen ezért olyan empirikus társadalomkutatás, amely nem mondhat le a történetiség igényéről, tárgyának történeti szemléletéről. A köznapi környezet egyszerre ideológiai és szociológiai dokumentum, egyben esztétikai termék, az esztétikum mindennapos előfordulási módja, a társadalom szimbolikus javainak együttese.

A *Művészet* 1980. évi 5. számában megjelent cikkben nyolc budapesti köztér tárgyi ellátottságának vizsgálatáról számoltam be. Ez utóbbi és a bevezetőben említett tanulmányok egy dologban közösek: a kultúra mindennapi vizuális elemeinek bemutatásával szándékoznak fölhívni a figyelmet az életmódban jelentkező visszásságokra. E problémakör tárgyalásakor nem tartom szerencsésnek a „vizuális kultúra" fogalom használatát; akik elterjesztettük is tudjuk, hogy kultúráról, műveltségről kellene beszélnünk, melynek vannak vizuális vonatkozásai is. Specifikusan és elsődlegesen vizuálisan megjelenő és megközelíthető objektumokról van szó, melyekkel a kontaktusfelvétel is főként vizuálisan történik. (A hanglemez is tárgy, melyet vizuálisan is érzékelek, de csak funkciójáról tájékoztat vizuális megjelenési módja, jel, mely a használatban auditív információkat közvetít.) Még a beszédet is színezi az intellektuális, logikai absztrakciós folyamatokon túl a vizuálisan közvetített metakommunikatív közlés. A vizualitás jelentősége a kultúrában épp ezért

– kellően nem is súlyozhatóan – rendkívül fontos: a leírt, kinyomtatott betűktől a közterekig, az emberi gesztustól, mimikától a településekig, a tárgyak özönétől, halmazától olyan rendszerekig, mint a lakótér, a lakótelep vagy maga a városszerkezet, mindenütt jelenvaló, s bár többnyire összekapcsolódik kinetikus, auditív élményekkel, az érzékelésben, észlelésben a vizualitás különleges jelentősége kétségtelen. Képek között élünk, de kiváltképp nem a festmények, múzeumi tárgyak között, hanem város- és utcaképek, kirakatok, fény-képek és fényképek között, valós (utca, épület, köztér, lakótér, bútorok stb.) és reprodukált (plakát, poszter, újsággrafika, televízió, film stb.) környezetben. Ez a kerete életünknek, mely olyan, amilyen az életünk egyébként is. Ugyanazt reprezentálja a vizualitás, a kultúrán belül a képi kultúra, mint a kultúrán belül a politikai vagy a munkakultúra, egymással szoros összefüggésben. Amikor leírom ezt a szót, hogy szint, színvonal – alacsony vagy magas –, valójában a kultúrán belül elismerem a jogszerűségek hierarchiáját, magát a kulturális legitimitást, azaz elismerem a normákat, elfogadom, hogy minden egyén olyan szabályrendszerben – s egyben szabályozó rendszerben – él, amely lehetővé teszi a minősítést és a rangsorolást. A tárgyakhoz értéket rendelek, és a tárgy funkciójánál nagyobb jelentőséget tulajdonítok annak, amit a tárgy szimbolizál (például a társadalmi struktúrában elfoglalt hely, a legitim kultúra elismerése, azonosulási igény a mintaadó társadalmi csoportokkal stb.).

A lakótér, a lakás mint színhely azért fontos vizsgálati terep, mert vizuálisan leképezi a társadalmi nyilvánosság és a magánszféra között történetileg megzavarodott, megváltozott és – minőségileg magasabb szinten – még helyre nem állt viszonyt. A lakótelep ugyanis mint új, történelmileg mélyrehatolóan nem meghatározott-elemzett mesterséges képződmény, emberek tömegeinek biztosítja a jelenlegi civilizáció viszonylag magas fokán és mégis alacsony kulturális (kommunikációs, vizuális stb.) szinten a megelőző lakástípusok-

nál technikailag felszereltebb, fizikai mivoltában jobb, egészében azonban mégsem megoldott lakásmódot; plasztikusan fejezi ki meglevő társadalmi problémáinkat: a „honnan jöttünk és hová tartunk" folyamatban benne rejlő konfliktusainkat.

Művészet, 1980. 12. sz.

VADAS JÓZSEF

NÉPI IPARMŰVÉSZET, AVAGY A NÉP IPARMŰVÉSZETE

Már az első mondattal bajaim vannak. *A magyar népi iparművészet negyedszázada* című kiállítás katalógusának első mondatával. Amely így hangzik: „E kiállítás feladata, hogy bizonyító erővel érzékeltesse az elmúlt negyedszázad új hajtásának, a népi iparművészetnek létjogosultságát." És amely első mondat – most már alaposabban végiggondolva – azt állítja: a népi iparművészet huszonöt esztendős; azt hangsúlyozza: a népi iparművészet új dolog; s a negyedszázados népi demokrácia tudatában szinte még azt is belénk szuggerálja: a népi iparművészet és a népi demokrácia egymástól elválaszthatatlan. De legalábbis nem független egymástól.

Csakhogy ez kérdés. Nagy kérdés méghozzá. Egyelőre a katalógusnál maradva, aggályaim vannak akkor, ha a fenti sorok mellett egy sor más – már első olvasásra – vitatható megállapítás áll. A *népművészet* – hagyományos formájában – a *paraszti társadalom produktuma;* kissé furcsa tehát azt olvasni, hogy „A XIX. század második felében – a magyarországi kapitalizálódás kezdeti korszakában – indult erőteljes fejlődésnek a tárgyi népművészet". Nincs olyan ismerője a népművészetnek, aki nem éppen e kultúra egységében látná legfőbb értékét, aki ne hangsúlyozná, hogy a népművészet az egész közösség életét és környezetét átfonta. Nem egyszerűen „díszítőművészet" tehát, amint ezt több helyen is olvashatjuk. Önkényes – bár gyakran felbukkanó – megállapítás az is, amely szerint

„a ma népművészete . . . a népi iparművészet" volna. De maradjunk az egzakt tényeknél. *Valóban csak huszonöt éves a népi iparművészet?*

AZ ELSŐ KÍSÉRLET: A „FELTÁMASZTÁS"

Mint a katalógusból megtudjuk, a népi iparművészeket tömörítő HISZÖV 1953-ban vált ki a kisiparosok országos szervezetéből, a KISZÖV-ből. Ez a tömörülés valóban huszonöt esztendős. Csakhogy háziipari szövetkezetek már a századfordulón működtek. Annak a kornak a találmányai. Hogy a történelmi szituációt is érzékeltessem: a feudalizmusról a kapitalizmusra váltó Magyarországon alakultak meg az első ilyen szervezetek, akkor tehát, amikor a kisipar már válságba került, és amikor a nagyipar még nem tudott vezető pozíciókat szerezni magának. Ezt nem én mondom, a háziipari szövetkezetek szerepéről a kortárs nyilatkozik így, a nagyipart könyveiben és lapjaiban szorgalmazó, ám a realitásokkal is számoló Gelléri Mór, aki szerint „a kisipart a nagyiparral szemben csak a szövetkezés képes megvédeni, mert ez megszerzi a kisiparnak a nagyipar előnyeit" (1899).

Nem sorolom az érveit; okos és később igazolódó szavait. Nekünk – a népi iparművészet kezdeteit firtatva – elég annyi is, horgonyozzunk le annál a ténynél: nem csak a társadalom és a gazdaság volt átmeneti helyzetben, hanem a korabeli iparművészet is. A századfordulón már felbomlóban a minden tárgyat esztétikusan is alakító népművészet, és még sehol a tárgyakat már gépeken előállító ipar ipari művészete. Hova fordulhattak azok, akiknek szemük volt, és akik ezért okkal kritizálták a gyárak kommersz termékeit? Természetesen a népművészethez, amely azonban – s ez nagyon lényeges – már akkor is csak emlék volt, ha közeli emlék is. Az egyik legilletékesebbet, Bokor Imrét, a Kalotaszegi Háziipari Szövetkezet igazgatóját idézem 1916-ból: „Kalotaszeg népi kultúrája, a legendás me-

seország népművészete füstölgő romhalmazzá lett." S hogy kétségünk se legyen a végzetes pusztulásról, hozzáteszi: „Szép volt... szép lehetett."

Vajon feltámasztható-e még egyszer? Kimondva, kimondatlanul erre a kérdésre felelt a századelőn minden érdekelt. Azok is, akik a kapitalizálódás folyamatában csak a rosszat látták, s nem vették észre a történelmileg szükségszerűt. És azok is, akiket a szomorú tények – a népi kultúra elsorvadása és az ipar kommercializálódása – még nagyobb következetességre késztettek. Ezek közé tartozott az erdélyi népművészet egyik legjobb ismerője, Körösfői-Kriesch Aladár, aki a népművészet élesztgetésén szorgoskodó szövetkezetek ellenében nem habozott kimondani: „A népművészetet mai formájában az enyészettől meg nem menthetjük." Ám nemcsak szókimondása miatt érdemes írásaira hivatkoznunk. Következtetésénél, ha lehet, még igazabb, mai ismereteink szerint is helytálló a magyarázat, amely szerint „A népművészet a mienkétől nagyon eltérő szükségleteket elégített ki", ezért „a megváltozott gazdasági és szociális viszonyok miatt" „a mi művészetünk nem lehet egyszerű folytatása annak".

A MÁSODIK KÍSÉRLET: „A NEMZETI ÖNTUDAT... DOBBANÁSA"

Népművészet és iparművészet összekapcsolására a harmincas években kerül sor újra. Jelezzük ezúttal is a történelmi hátteret: a világgazdasági válság sújtotta és reakciós uralmú Magyarországon zajlik le ez a kísérlet. Mindkét mozzanat fontos, mert a nagyipar válsága éppen olyan jelentős szerepet játszik a kézműves hagyományok, nevezetesen a háziipar feltámasztásában, mint a népművészet leplében szított nacionalizmus, amely egyaránt alkalmas eszköz volt a társadalmi feszültségek elboronálására és a magyar függetlenség látszatának fenntartására.

Nemcsak az jelzi a magyar iparművészet pálfordulását, hogy egyik vezető teoretikusa, a tízes években még gépi iparművészetet szorgalmazó Nádai Pál ekkoriban fordul a népművészet felé. Hanem árulkodnak az évszámok is, az évszámok mögött pedig felsejlenek a történelmi motívumok. A Galilei-kör egykori tagja a gazdasági válság előestéjén ír először – korábbi nézeteit megkérdőjelezve – arról, hogy a népművészetet „közkeletű hit szerint a városiasság, a nagyipari életforma öli meg. De ez még kérdéses. Mert íme, most, éppen akkora érdeklődés fordul feléje, mint még soha." Nádai ekkor – 1928-ban – még csupán arra a következtetésre jut, hogy a népművészet emlékeinek gyűjtése nemzeti és egyetemes érdek, ami igaz is; 1933-ban azonban már ennek az önmagában nemes tevékenységnek a nem éppen rokonszenves indítókát is megadja, amikor a népművészek és az iparművészek első közös seregszemléje alkalmából a gyöngyösbokréta-szellem mellett érvel: „A nagy várakozások között a nemzeti öntudat hatalmas dobbanása volt az a sok szemnek való gyönyörűség, melyet a népi szépségek kínáltak az idegeneknek. Itt a gyöngyösbokrétás, csillogóan kedves falusi leányseregek, ott a Szent István-napi ünneplőbe öltözött kedves atyafiak. S mindezek mellett a mi kiállításunk a Technológián, mely első örömhangja volt a felfelé törekvő magyar népművészeti és háziipari munkának."

Úgy tetszik, a nemzeti öntudat csak itt dobbant nagyot. Mert a hivatalos Magyarország minden olyan törekvéstől elzárkózott, amely valóban a nép – az elnyomott osztályok – sorsán próbált volna változtatni, ha mással nem, legalább minimálisan esztétikus környezettel. Egyszerű vonalvezetésű, gépeken gyártott és a sorozatgyártás folytán olcsó berendezési tárgyakkal. Éppen 1933-ban ítélték el Molnár Farkast és hat társát, amiért az előző évi vásáron osztályellenes izgatásnak minősített építészeti-iparművészeti kiállítást rendeztek.

Igaz, ők nem gyöngyösbokrétás kislányokat és ün-

neplőbe öltözött atyafiakat vonultattak fel, hanem a munkások mindennapi sorsát szemléltetve tettek javaslatot a magyar valóságot is megváltoztató új környezetre.

HARMADIK KÍSÉRLET: „A NEMZETI FORMA"

Az időpont az ötvenes évek eleje. 1952-ben tartják azt a tanácskozást (népművészek, néprajzosok részvételével), amelyen írásba foglalták a valóságban már hosszú évtizedek óta létező népi iparművészet fogalmát. 1953-ban, a Minisztertanács 2034. számú határozata nyomán alakul meg az eszmei felügyeletet gyakorló Népi Iparművészeti Tanács és a gyártást megszervező, a kereskedelmi forgalmazást lebonyolító HISZÖV. Ezek a száraz adatok, de itt is utaljunk a háttérre. A népi demokrácia építésének egyik legnehezebb szakaszában vagyunk, amelyet egyaránt terhelnek a múlt mulasztásai a háborús pusztításokkal megfejelve és az akkori vezetés hibái. Ezzel a két körülménnyel magyarázható, hogy a harmincas évek közösségnek elkötelezett korszerű iparművészete ellenében a népies iparművészet kap szabad utat. Gondoljuk csak meg: az akkori magyar ipar még mindig nem volt fejlett nagyipar, nem igényelt formatervezőt. A kulturális politika szektás vonásai miatt pedig a nagyiparral szövetkező és a széles néptömegek szükségleteire apelláló funkcionalista tervezésre a formalizmus és a kozmopolitizmus megsemmisítéssel felérő bélyegét sütötték. Ezért logikus fejlemény, hogy ismét együtt szerepelnek a népművészek és az iparművészek az országos reprezentatív kiállításokon. De túl az önmagában is árulkodó, nem éppen a legjobb hagyományt eszünkbe juttató tényen, érdemes felidézni az „ideológiát" is. A tömegek szolgálata helyett valamiféle elvont nemzeti forma programját körvonalazza Lengyel Györgyi: „a személyes tapasztalatcsere (iparművészek

és népművészek között – *V. J.*) . . . egyrészt előmozdítja majd népművészeink technikai tudásának fejlődését . . . másrészt pedig hozzásegíti iparművészeinket az igazi nemzeti forma felismeréséhez és új alkotásokban való megvalósításához." Hogy a nemzeti formára irányuló kísérlet ahisztorikus program, vagyis elhibázott vállalkozás volt, arra Veres Péter mutatott rá, mondván: a mesterségesen életre hívott álnépies iparművészet „az egészet elviszi a szép és a hasznos világából az »érdekes«, a »furcsa«, a »divatos«, a »groteszk«, sőt a »torz« irányába".

NEGYEDIK KÍSÉRLET: VIRÁGZÓ IPARÁG

Néhány következtetést már levonhatunk. Először is: a népi iparművészet nem lehet a régi népművészet folytatása, mert mindkettőnek mások a társadalmi-gazdasági feltételei. Másodszor: a népi iparművészet nem lehet – mai értelemben vett – iparművészet sem, mert a mi korunk a gyáripar kora, a népművészet pedig a kézműves technológiára épül. Harmadszor: a népi iparművészet tartalma is változáson ment át. A századfordulón, amikor még a preraffaeliták is a középkori kézművesműhelyek szellemében dolgoztak, a háziipari szövetkezetben készített megannyi népművészeti munka tiltakozás volt a gyáripar kommersz termékei ellen. A harmincas években, amikor már a haladó iparművészek a gyár felé orientálódtak, a tényleges népnek – a társadalom túlnyomó többségének – szükségleteire apelláló közösségi iparművészet ellenlábasaként szolgált, némi nacionalista ízzel. Az ötvenes években pedig jó szándékú, de meddő kísérletnek indult, amely elvesztette történelmi létjogosultságát, mert a nagyipari tervezés az 1956 utáni korszakban mind nagyobb teret nyert, és a hatvanas években kibontakozott a közösséget szolgáló szocialista tárgytervezés. Így jött el az az időszak, amelyet a katalógus

a népi iparművészet virágkorának nevez, és azzal jellemez, hogy a „népi iparművészet felzárkózott a »nagy művészetek« mellé". Az indokolás formális: a vállalat „hírneve az országhatárokon túlnőtt, és erre az időre már Brüsszeltől Tokióig, Svédországtól Afrika partjáig ismerték az ügyes kezű, alkotóképes magyar népművészeket". A magyarázat pedig árulkodó: az igények kielégítésére ugyanis „tervező részlegeket" állítottak fel, amelyek munkáit a kivitelező részlegek sorozatban gyártották. Magyarán: a kereskedelmi szempontok háttérbe szorították a művészi meggondolásokat. Az eredmény? Egyfelől: „újszerű népi motívumok", másfelől, de egymástól nem függetlenül: rekordteljesítmények; „a termékek összértéke a múlt esztendőben meghaladta a 3 milliárd forintot".

AZ ELSŐ KRITIKA

Jól jövedelmező vállalkozás lett a népművészetből. Vagyis háziipar – mondhatnánk Lesznai Anna szavaival, aki egy korai írásában részletesen foglalkozott népművészet és háziipar viszonyával. És aki már 1913-ban tisztázott bizonyos alapfogalmakat – sajnos, anélkül, hogy megfogadták volna az intelmeit.

Szó volt már róla, milyen változáson ment át a népművészet a háziipari szövetkezet mechanizmusában. Lesznai azonban, aki hímzéseiben maga is felhasználta a népi kultúra vívmányait, ennél is továbbmegy. Nem kevesebbet állít, mint azt, hogy ez a változás szinte szükségszerű. És törvényszerűen vezet torzuláshoz: „Háziipar és népművészet – ezeket az elnevezéseket sokszor egyenértékűeknek és egyértelműeknek tekinti a felületes köznapi beszéd. Pedig merőben különböző fogalmak rejlenek alattuk, melyeknek felcserélése végveszedelemmel fenyegeti a népművészetet."

Lesznai meg is indokolja a véleményét. A háziipar kivétel nélkül pénzszerzési szándékon vagy kényszerűségen alapszik . . . A népművészetnek kezdete el-

lenben mindenütt azt mutatja, hogy „a nép saját gyönyörűségére . . . teremtett . . . ékes tárgyakat, melyeknek kereskedelembe bocsáthatóságáról fogalma sem volt". Vagyis helyesen veszi észre, hogy a népművészet az önellátó falusi gazdálkodás produktuma volt, amelyben esztétikai és gazdasági érték egymástól megkülönböztethetetlenül összefonódott. Ezzel szemben, mint már Gelléri Mór is figyelmeztetett rá, a háziipar a piacgazdálkodást hozó kapitalista fejlődés terméke. A kettőt összeházasítani, azaz háziiparban népművészetet csinálni nem lehetséges.

Legalábbis veszedelmes kompromisszum nélkül. Lesznai biztos érzékkel ismerte fel, hogy a kereskedelmi szempontok révén új szükségletek gyűrűznek be a háziipari szövetkezetbe, az új szükségletek pedig új tárgyakban nyernek kielégítést. És itt a bökkenő. Mert a népművészet csodás produktumait életre hívó kollektív tudatot a leginvenciózusabb népi iparművész sem tudja ma egyszemélyben pótolni. Az is súlyos konfliktusokat eredményez, hogy az új szükségleteket képviselő új tárgyak nemegyszer új anyagokat és új technológiát követelnek. Az új anyagok és az új technikák pedig nem férnek össze a régi technikákon és anyagokon alapuló eredeti motívumkinccsel.

A MAI KRITIKA

Joggal vetődik fel ezek után a kérdés: milyen koncepciót mutat a Néprajzi Múzeumban megrendezett kiállítás: háziiparrá vedlett-e a népművészet? – hogy Lesznai Anna szellemes kifejezését kölcsönözzem.

Egyértelmű igennel vagy nemmel nem válaszolhatok. A kiállítás ugyanis (részben) történeti áttekintést ad, legalábbis több olyan népművészt mutat be (Kapoli Antalra, Gerencsér Sebestyénre, Kis Jankó Borira gondolok), akik még az ötvenes évek elején is dolgoztak, de akik a század elején helyenként még élő népi

kultúra kozegéből mentették át azt, amiről Korosfői, Lesznai, Bokor is látta, hogy az idők távlatában menthetetlen

Másrészt egy sor hiteles változatot látunk Nagyon szép darabokat, kulonosen szőtteseket Igaz ugyan, hogy a népművészet éltető kozege felbomlott, de szakértelemmel ma is el lehet készíteni az egykori tárgyakat vagy az ahhoz hasonlókat Hiszen a népművészetnek nem utolsósorban a változatlanság a stílusjegye, az emberek nemzedékről nemzedékre hagyományozták utódaiknak a mintákat és a fogásokat

Más kérdés, hogy szukséges-e ez a legjobb esetben is másoló tevékenység Hogy ellenpéldával érzékeltessem, mire gondolok a népi táncot kizárólag úgy őrizhetjuk meg, ha az új generációk újra megtanulják és gyakorolják Az edények, szőttesek, faragások és bőrmunkák azonban elállnak a múzeumban

Mondhatni persze az igazi hagyományőrzés a folytatás Igen, *folytatni kell a népművészetet, csak az a kérdés hogyan?*

Ugy is lehet, ahogy például a kiállító Bálint Ferenc teszi Nem éppen a legszerencsésebb módon Székeket farag Nem reprodukál – továbbformálja a késő reneszánsz eredetű népművészeti mintákat Ő talán azt mondja megújítja, én azt mondom visszafejleszti Mert az eredmény egy se nem barokk, se nem népi bútor, amely ráadásul a mi mai életkorulményeinkhez, a technológiában, anyagban, formálásban is érvényesülő társadalmi valóságunkhoz sem igazodik

Hát akkor mi a helyes út? A HISZOV termékeit bemutató kiállításon nem találunk kérdésunkre választ Nem is találhatunk A *népi iparművészet ugyanis hamis kategória* Csinálmány Sőt akármilyen paradoxonnak hangzik is, *ellenkezik a népművészet lényegével* A népművészet kollektív műfaj volt, az egész kozosség gyakorolta és az egész kozosséget szolgálta Ezzel szemben a népi iparművészet egyéni műfaj, csak bizonyos egyének gyakorolják és – a tárgyak egyedi

vagy kisszériás jellege folytán – csak bizonyos egyének birtokolják. Az, amit ma népművészetnek nevezünk, egykor a paraszti társadalom iparművészete volt. Folytatását tehát kizárólag a ma – mindannyiunknak tervező – iparművészeitől remélhetjük. Reméljük.

Kritika, 1978. 9. sz.

DVORSZKY HEDVIG

AZ IPARMŰVÉSZET A HETVENES ÉVEKBEN

1979. november 19–23. között az MKSZ Iparművészeti Szakosztálya *Az iparművészet jelene és jövője* címmel nyilvános ülést tartott az Iparművészeti Főiskolán. A tanácskozással párhuzamosan kiállítás tükrözte azokat a körülményeket, amelyek között az iparművészek ma Magyarországon tevékenykednek. A tanácskozás és a kiállítás megrendezését 1977-ben, a Szövetség közgyűlése után határozták el. A közgyűlés szerepe és befolyása a képzőművészeti életben eddig is jelentős volt. Az 1977-es vállalkozás azonban azt tűzte célul, hogy a korábbi években még mindig tapasztalható belterjességgel szemben – amikor az egyes szakosztályok vezetői vállalták magukra a szervezési és elemző munkák java részét – a teljes iparművész szakma részvételével, *„önfeltáró" módszerrel* készít olyan átfogó felmérést, melynek eredményét majd dokumentatív értékű kiállításon tárják a közönség elé és nyilvános tanácskozáson vitatják meg.

Az volt a cél, hogy újabb, de az eddiginél alaposabb képet nyújtsanak az iparművész(et)-ek társadalomban elfoglalt helyzetéről, elképzeléseiről, koncepciójáról a jelent és a jövőt illetően, a szakmai színvonalról, a gyakorlati és elméleti problémák ismeretének színvonaláról, a kritikáról, az oktatásról – s mindezt a *művészek szemszögéből.*

A tanácskozás eredménye a kétéves előkészítő munka alapján összegyűjtött szakmai helyzetfelmérés dokumentatív értékű anyaga, a tanácskozáson elhangzott előadások, valamint a tanácskozás idején

közrebocsátott, korábban készült, vitát kezdeményező tanulmány. Az alábbi tanulmány Dvorszky Hedvig írásának rövidített változata.

ÉRTÉKREND ÉS HAGYOMÁNY A HATVANAS ÉVEK VÉGÉN

A felszabadulás utáni két évtizedben sokféle szemlélet ütközött a művészeti életben. Az iparművészetben azonban – különösen az ötvenes években – a formális ideák, a hamis pátosz kötelező vagy lelkes kielégítése helyett kötetlenül lehetett foglalkozni a művészeti alakítás és a forma alapvető kérdéseivel. Más kérdés, hogy az elméletnek és valódi gyakorlatának szellemi értéke és minősége valójában milyen volt. Azt azonban meggyőződéssel állíthatjuk, hogy az iparművészetet is érintő, dominánsan képzőművészeti igényű követelmények ebből az időből eredtek, bár ezek az iparművészet lényegétől kezdettől idegenek voltak.

Ugyancsak ebben az időben formálódtak ki olyan személyiségideálok, amelyeknek képviselői munkásságukban egy valójában nagyon bizonytalanul értékelt úgynevezett nemzeti kultúrát voltak hivatva képviselni. Ennek a kultúrpolitikai vonulatnak – némi egyszerűsítéssel – az lett a következménye, hogy az iparművészet egyedi tárgyakat alkotó területe *csaknem azonossá vált* a giccs produkálásával. Így, sommásan, nagyon keménynek hat ez a megállapítás, de *szembe kell nézni vele,* mivel az általános ízléskultúrát napjainkig is ez jellemzi. Ugyanis az ötvenes évekből ismert értékrend a képző- és iparművészetben igen hosszú ideig hatott.

Kultúrpolitikai szempontból és bizonyos távlatból szemlélve a nemzeti művészet mítoszát is jelentő személyiségek kultuszát, ma már tudomásul vehetjük, hogy ez a magyar kultúra szocialista átmenetének időszakában történelmileg törvényszerű lépés volt.

De azok a kultúrpolitikai változások, melyek termé-

szetes kovetkezményei voltak a hatvanas évekre felhalmozódott szellemi erők nyomásának, igazolták, hogy a társadalmi korulmények megváltozásának nem csupán kovetkezménye a szellemi élet rugalmassága, hanem ez a dialektikus fejlődés alapfeltétele is Más művészeti teruletéken az iparművészetéhez képest nagyobb volt a korábbi szúklátókorűség ellení feszítőerő és az alkotószabadság surgetése, itt a hatvanas évek elején még semmiféle látható és valós mozgás nem eszlelhető, éppen ellenkezőleg A kisszámú iparművész folytatta a például állított nagy mesterek munkásságát, és az egyéni műalkotás mindenáron való létrehozásával meglehetősen silány szinvonalon ugyan, de biztosította is ezt a folyamatosságot Tény, hogy ezekben az években nem formálódtak jelentős művészegyéniségek Az iparművészetben a hatvanas évek végére értek be azok a szellemi torekvések, melyek *természetes módon* szélesebb látókoron alapultak Ekkorra már a kulfoldon érvényesulő művészeti irányzatokat kozvetlenul ossze lehetett hasonlítani, szaporodtak a kulfoldi cserekiállítások, a kotetlenebb egyéni tanulmányutak, s lehetőség nyílt egyéb információcserékre Ujabb művészgenerációk nőttek fol, potenciálisan magukban hordozva az újabb művészeti célokat S ugyancsak a hatvanas évek végén erősebben jelentkeztek azok az új igények is, melyeket addig alig vettek figyelembe a magyar iparművészetben ezek pedig az ipari termékek formatervezésére irányultak

AZ IPARMŰVÉSZET FOGALMA ÉS KÖZVETÍTŐ CSATORNÁI

Az iparművészet reformját célzó programok a hatvanas évek végén azonban mégis *a hagyományos iparművészet szakteruleteire koncentrálódtak* Koztudott, de talán mégsem hiábavaló megemliteni, melyek is voltak ekkor az iparművészethez tartozó mesterségek a kerámia, a textil, a belsőépitészet, az otvosség

Keramikus művészen ekkor azt értették, aki korongon edényt formál vagy kézi erővel szobrot, illetve reliefet mintáz, és ezeket befesti. A porcelántervező foglalkozás létezett, de gyári szempontból a legkevésbé sem volt művészi tevékenység, sőt szükségszerűen nem volt az.

Textilművésznek tekintették azt, aki kézi erővel sző, hímez, varr, illetve fest faldíszítésre vagy lakásokba való kis terítőknek alkalmas darabokat, illetve alkalomszerűen bizonyos reprezentatív termekbe önálló díszeket tervez és készít.

Műtárgy jellegét mindkét műfaj hangsúlyozza. Öltözködési és lakástextiltervező létezik, de gyári szempontból nézve a legkevésbé sem művész, sőt. Ugyanakkor, a gyáripar struktúrájából következően, bizonyos ipari mesterségek a textilműfajban nem is léteztek (kötött-hurkolt ruházati és méteráru, ragasztott szőnyegek tervezője stb.).

Belsőépítész ekkoriban az, aki az iparművészeti tárgy reprezentatív jellegéből következően (mivel ebben a műfajban is kritérium a műtárgy jelleg) olyan bútorokat tervez és készít, amelyeknek éppen egyszerisége, kézi munka jellege a döntő, illetve egy másik alkotó területe a kis szériás, de még mindig reprezentatív lakásbútor, főleg fotel, szék, asztalkák, ládikák stb. Belsőépítésznek tekintik még azt, aki egy-egy közösségi funkcióval rendelkező építészeti teret annak elkészülte *után* rendeltetésének megfelelően berendez, de mindig *egy* adott épületet. Tehát az egyedi jelleg megmarad, csak nagyságrendje változik (irodaépületek, szállodák, művelődési házak, tanácstermek stb.).

Az ötvösség szélsőségesen képviseli az értékképzés eltorzult művészi erőlködését, miután klasszikus műtárgyakat készít (láncok, gyűrűk, karperecek, díszdobozkák, tálkák stb.), de ezek előállításához kizárólag egyszerű (közönséges) anyagokat tud felhasználni, viszont ezek műtárgyi megjelenésükben teljesen, kereskedelmi árukban pedig megközelítőleg utánozzák a nemesfémeket. Másrészt, ugyancsak az állami vagy

központi építészeti-díszítő beruházások következtében jön létre egy hibrid ötvösműfaj: faldekoráció rézlemezből, óriás méretekben, de többnyire a minuciózus ötvösszemlélet megtartásával.

Vázlatosan ezt kell tudnunk arról az *iparművészetfogalomról,* mely az iparművészeten belüli és az ezzel kapcsolatos hivatali, szervezeti életben honos felfogást jellemezte. Ha figyelembe vesszük továbbá azokat a szempontokat, amelyek eldöntötték, hogy milyen *közvetítő formákban* találkozzon a közönség – akinek az alkotások mégiscsak készülnek – ezekkel a produktumokkal, akkor már szinte magától értetődő *a közönség fogalma az iparművészetről.*

Nézzük a közvetítésformákat a hatvanas évek végén: 1. kereskedelem, 2. állami megbízásokra létrehozott valamilyen közösségi (vagy nagyon is reprezentatív, nem közönségnek szánt) építészeti terek falfelületei, 3. kiállítások.

A kereskedelemben az iparművészeti tárgy reprezentatív árucikket képviselt – változatlanul azok a kevesek engedhették meg maguknak, akár ajándékként, akár saját otthonuk berendezésére az iparművész által tervezett és készített műtárgy vásárlását, akiknek életformájába a reprezentáció is belefért. Természetesen meg kell különböztetnünk a közönség sznob, művészettisztelő és igényesebb tárgyakat kívánó rétegeit. Az utóbbit mentegetni sem kell, mivel a nem iparművészeti árucikk-kínálat oly silány volt, hogy szinte természetes: a különlegeset, de legalábbis a „valami mást" kár is volna másutt, mint iparművésznél keresni. Aligha kell különösebben részleteznünk, milyen ízlésszintet tudott kialakítani az egyedi iparművészeti tárgy, az adott kínálattal.

Szinte *csak* már az előbbiekben is említett *nagyságrendi* (a művészek számára esetenként jelentős anyagi) különbséget találhatjuk meg *az állami megbízások* iparművészeti alkotásait mecénáló igényszint és annak megvalósítási módja között. Természetes igény lehet például egy színházi előtér különleges díszítése, de

nevetséges és értelmetlen hivatalok, irodaházak, gyárak stb bármilyen fogadóterének, bejáratának, tanácskozótermének műtárgy igényű díszítgetése bármely képző- és iparművészeti alkotással, ha ugyanakkor a mindennapok kulturáltsága és a környezet minimális rendje is hiányzik onnan

Ez a különös *gazdagságvágy* mind az egyénben, mind közösségi képviselőiben természetes talajt alakított ki ahhoz is, hogy a művészt mint különleges lényt tiszteljék vagy irigyeljék Más szóval és másrészről ez a tudatban létező művészideál egyúttal megkívánta és táplálta is azt a szemléletet, hogy aki művész, az valami sajátos elithez tartozik

A kiállítások tökéletesen követték is ezt az igényt, s mint már korábban is utaltam erre, a „megteremtett" művészegyéniségek időnkénti reprezentatív bemutatóival, gyűjteményes műtárgykiállításokkal stb , az ezeket kísérő, általánosságokban kimerülő, semmitmondóan értékelő kiállítási katalógusszövegekkel avagy műkritikáinak nevezett írásokkal lassanként kialakult és *megmerevedett* egyfajta *iparművészet-* (és képzőművészet-), illetve *művész-kép*

FOLYAMATOK

A 70-es években – elsősorban gazdasági nyomásra – lezajlott az a kettéválás, mely szerint ma megkülönböztetjük a klasszikus kézművesmesterségek folytatásaként kialakult *kézműves iparművészetet* és ugyancsak a klasszikus kézműves-manufakturális iparágak nyomán létrejött *ipari tervezőművészetet* Ez utóbbi azonban annyira differenciált még számtalan más szempont szerint is, hogy itt azonnal hangsúlyoznunk kell, mi az, amit *még nem* különböztetünk meg benne Azt már általános szó- és értékhasználat szerint is ipari tervezésnek nevezzük, ha egy termék sorozatgyártásban, ipari körülmények között, a gazdaságossági szempontok figyelembevételével készül Ezen belül,

hazai iparunk egyes szakágainak színvonala szerint, vannak olyan termékek, melyek kozelebb állnak a manufakturális szinthez, mások viszont már a nagyipari kovetelményeknek is megfelelő minőséget nyújtják De még nem tekinthetjuk az ipari tervezés keretébe tartozónak az egyes termékekhez kapcsolódó más termékek designját Ugy is mondhatnánk az ma már kozismert tény, hogy az egyes ipari termékek gazdaságos megtervezéséhez az adott termék előállításához szukséges al- és csatlakozó iparok (a háttéripar) egyuttes kalkulációja is odatartozik – ezt nevezném *vertikális* jellegű tervezői gyakorlatnak De az egyes termékeknek egy nagyobb egységben vagy rendszerben létező működését, illetve beleilleszkedését csak elméletben ismerjuk, *rendszertervezés* néven, kezdetleges szociológiai felmérések alapján vagy progresszív tervezői kisérletek szintjén Magának a tervezési gyakorlatnak jelenleg még se nem jellemzője, se nem igénye, hogy a design totális fogalmi rendszerében alkossa meg a maga szakteruletének valamely részletdarabját Ezt a szemléletet *horizontális* tervezői módszernek nevezném – *mely tehát még nem létezik* a magyarországi gyakorlatban Ezt a megkulonboztetést ismernunk kell Csak arról beszélhetunk, hogy az információcserék mai szintjén, szorgalmas figyeléssel, csaknem mindent *egyidejűleg* tudhatunk a világban történt eredményekről (a kudarcokról kevésbé) A gyakorlatban még nincs érvényes, működőképes, folyamatos ipari tervezés

A klasszikus iparművészetben természetesen egészen másfajta, de nem kevésbé figyelemre méltó változások történtek, mint az ipari tervezésben

Legjellemzőbbnek azt a folyamatot tartom, melynek során tudatosan, szándékosan a képzőművészet esztétikai és formai értékeivel kelt versenyre a két legjobb kvalitású iparművészeti terulet, a *textil* és a *kerámia*

Már a hatvanas évek végén sorozatosan megrendezett kisebb vagy egyéni kiállitások jelezték ezt a versengést, melyeket a biennálék osszehasonlitási lehe-

tőségei nyomán lehetett jól áttekinteni. *A kerámiaművészetben* a fazekastárgyak mellett természetesen korábban is voltak kis szobrok, kis fali domborművek az alkotók repertoárjában, de ezek sohasem pályáztak a *grand art* esztétikai babéraira. A pécsi kerámia-biennálék kezdetén azonban a magyar szobrászművészet is egyre több kötetlen formai megoldással kísérletezett, sőt maguk a különböző műfajokba „kategorizált" művészek is kezdtek más-más műfaj területére kirándulni – és ez lassan elindította a *műfajok határainak* (legalábbis műterem szintű) *felbomlását*. Szinte természetes, hogy – ha lassan is – e szellem vonzereje a kiállítások anyagának megválasztásában is érvényesült. Eleinte nagy ellenállást váltottak ki szobrászati alkotások a kerámia kisplasztikák között. Ezek alkotói – sajátosságaik mellett – éppúgy kezelték alapanyagukat, mint egy szobrász a fémet, követ, fát – vagyis elsősorban a művészi gondolat kifejezéséhez alkalmasabbnak talált anyagválasztás és azon belül a technikai igényesség volt a mércéjük, s csak másodsorban a szakma kanonikus hagyománya. A hatvanas évek végétől a hetvenes évek elejéig a kerámiaművészetben ez a fajta szobrászati tevékenykedés nagyon erősen hatott a szemléletre, a hetvenes évek elejétől pedig a szobrászatot is befolyásolta, ha szerény mértékben is.

Ehhez járult a siklósi kerámia-szimpozionok eredetileg az anyagszerűséget és a lassan feledésbe merült mesterségbeli hagyományokat felélesztení kívánó műhelyszelleme. Jellemző ennek esztétikai és társadalmi időszerűségére egyaránt, hogy a hetvenes évek második felétől a szobrász-keramikus alkotások hétköznapi létjogosultságot nyertek nemcsak a hazai és a külföldi biennálékon, hanem a hazai hétköznapi művészeti gyakorlatban is. Ma már természetes, hogy festők, grafikusok, szobrászok esetleg egy másik műfajban sikeresebb esztétikai-művészeti eredményt produkálnak, mint hagyományos műfajukban, vagy egészséges művészeti felfogásuk és sokoldalú mesterségbeli felkészültségük, műhelyük révén *több műfaj-*

ban egyidejűleg alkotnak. Egészségesnek neveztem a jelenséget, s ez ma már szinte természetes, de például a kerámiaművészetben az évtized fordulóján lezajlott események lassan elülő viharai jól mutatták, hogy a szemléleti változások – melyek gyakran egzisztenciaváltozásokat vonnak maguk után – kellemetlen ellenállásba ütközhetnek.

A textilművészetben később kezdődött ez a műfaji formaképzési szabadság a nyilvánosság előtt. Egyéni kiállítások egy-egy műtárgya váltott ki vitát és érdeklődést, de az egységes megnyilatkozást csak a szombathelyi biennálék első, már címében is határozottan újat ígérő kiállításán lehetett lemérni. Fal- és tértextil – így jelezték a művészek azt az új szándékot, mellyel elsősorban maguk a programadók határozottan el akartak különülni attól az évtizedes hagyománytól, mely textilanyagú műtárgynak csak a fal- vagy padlóburkolót, a kárpitot, szőnyeget, esetleg a függönyt és a terítőt tekintette. Az önálló képzőművészeti értékű műtárgy a cél, melynek *lehet éppen* textil az anyaga. A kerámiaművészet forradalmasító szobrászati megnyilatkozásaihoz képest a textilművészetben többféle művészeti program jelentkezett, elsősorban a kortárs nyugat-európai tendenciák hatása- vagy folytatásaképpen. A kerámia szobrászati, anyagszerű formavilága sem hasonló kortárs kerámia-törekvéshez, sem pedig közvetlen formai hagyományhoz nem volt köthető – egyedi és éppen ezért valószínűleg majd csak a későbbiekben értékelt jelentőségű művészi lépés volt. A textiltervezők viszont a nemzetközi (lengyel, amerikai stb.) textilművészet már néhány éve megkezdett anyagfelbontási-anyagszerűséget hangsúlyozó kísérletei mellett az avantgarde grafika, film-montázs, festészet olyan alapproblémákat feszegető irányzatait is behozták a textil műfajába, mint a szín és anyag, a térbeli alapformák, az áttetszőség, a relief kétoldalúsága (térbe lógatott textilek), a kisplasztikai méretekben előadható ötletek textilből, a folyamatábrázolás, a monotónia stb. finom részletkérdései. De újra feltűntek a

klasszikus hagyományok is, mint a gótikából ismert domború textil, a reneszánsz korát idéző dús és gazdag hímzés önálló tartalommal párosult esztétikai értéke. A hetvenes évek második felétől ez a sokszínűség tovább gazdagodott az ugyancsak a kortárs európai és amerikai művészeti jelenségek hatását tükröző nosztalgikus művészettel, mint amilyen a népművészeti hagyományok felújítása, a század végi romantika és a kollázs újrafelfedezése (régi, eredeti és mai anyagok egybekomponálása, régi fényképek divatja stb.). A térbeliség hangsúlyozására egyre több architekturális indítékú, egyszerűsítő és a szerkezetet hangsúlyozó textil is készült. Háttérbe szorult a hagyományos gobelin, az ötvenes években virágját élő kéziszövés és subatechnika. Viszont egyre fontosabb szerepet kapott a választott művészeti célnak legjobban megfelelő technika, az igényes kivitelezés. Napjainkra a textilművészetben is lezajlott ez a képzőművészeti orientálódási folyamat. A textilművészet hazai fejlődési folyamatának a keramikushoz képest *eltérő* és lényeges vonása az, hogy nem annyira egy-egy váratlanul kiugró művészeti alkotási módhoz, csaknem személyes megnyilvánuláshoz kapcsolódik, hanem sokkal inkább szemléletek és irányzatok sokaságához, s szélesebb hazai és nemzetközi képzőművészeti bázisra épül. Ötletek sokasága és elmélyült gondolatok kifejezései tolultak egymásra. De a rutinos kezű, ügyes fantáziájú művész le is körözhette lassabban érlelődő, magvas tartalmakra törő társait. A kortárs textilművészet egyik legizgalmasabb szellemi versengésekkel teli néhány esztendeje ez. Mire a tervezők a siklósi kerámia-szimpozionhoz hasonló céllal létrehozták a maguk szakmai munkájának fejlesztését szolgáló velemi textilművésztelepet, magának a kezdeményezésnek az újdonsága – és az iránta tanúsított ellenállás – éppúgy szűnőben volt, mint szervezeti és működtetési nehézségei. Így a velemi textilműhely indulásától kezdve vitathatatlanul kísérleti műhelyként működött, míg a siklósi eltávolodott eredeti céljaitól – és nem a szakma előnyére.

A textiltervezők nemzetközi kapcsolatainak sokrétűsége is azt igazolja, hogy azonos szellemi korhoz tobb szálon kapcsolódtak Kezdetben itt is egy-egy tervező „járta ki" az utat, de magának a textilszakmának nemzetközi részvételét *már a hivatalos kultúrpolitika is felkarolta* Ezt a kulonos ellentmondást nagyon nehéz anélkul elemezni, hogy ne egyes alkotók művein keresztul vizsgálnánk Mégis mint folyamatot, ebben az osszefuggésben érdemes átgondolni Ezeket az osszefuggéseket hosszú idő óta kevéssé vette figyelembe az *írott* kritika Művészeti teruleten a szavakban elhangzó értékelések nem számitanak egyenrangú kritikának, mégis tudnunk kell, hogy mindkét iparművészeti szakmában (a *keramikusokéban* és *textilesekében* is) igen intenzív onkritikus és *elemző munka folyt* rendszeres barati-szakmai osszejoveteleken, ahol a fő cél tendenciák, egyes művek, jovőbeni célok megfontolt és alapos esztétikai, mesterségbeli elemzése volt Ezt azért fontos hangsúlyoznunk, mert az iparművészet egyéb szakágaiban, de főleg *az otvosszakmaban* nem bontakozott ki hasonló, de még csak a kozos nyilvános (kiállitási) bemutatkozás igénye sem merult fel Igaz, hogy a tobbi iparművészeti ág újszerű bemutatkozásához hasonlóan az otvosok is megrendezték osszefoglalásul ékszerkiállitásukat, de nem átgondolt programmal és saját kezdeményezésre, inkább a két lenduletes szakma surgetésére

Az otvosok passzivitásának számtalan konkrét oka lehet, melyek kozul legfontosabb az, hogy terveik kozott egyáltalán *nem szerepelt a művészi továbblépés érdekében a szakma szellemi értékeinek feltarása mint igény* Anyagi érdekeltségük kereskedelemre orientált, bel- és kulfoldre dolgozva egyaránt Akik az állami beruházások jóvoltából építészeti díszitéseket készitettek, azok sem látták értelmét a műfajukat elemző kozos munkának

Nyilván alapvetően ez az oka annak a szakmai kozombosségnek is, mely a hetvenes évek kozepétől szorgalmazott miskolci quadriennálét — az otvosok

tervezett időszakos közös bemutatkozásának fórumát – jellemezte. Másrészt a műfaj termékeinek piaca, szebben fogalmazva: a közönség igényei is konzerválják ezt a műfajt. Ötvösművön változatlanul azokat a tárgyakat érti a közönség és a szakma, mint eddig – ami önmagában egyik iparművészeti ágnak sem volna hibája, csupán azzal a veszéllyel jár, hogy önálló értékét veszítő, nem igényli a megújulás eredetiségét, *reprodukciós* műfajjá degradálódhat. Ezen nem változtat, hogy egy-két önálló egyéniség ebben a műfajban is alkot. Az általános szakmai passzivitásból következett az is, hogy míg a másik két szakterületen ez idő alatt többszörös polarizálódás történt – a klasszikus iparművészeti ágak és az ipari tervezés elvált egymástól, maga a hagyományos kézműves iparművészet is tovább differenciálódott, s ennek eszmei és társadalmi (hasznossági) következményei mérhetővé váltak (stúdiók, szimpozionok, közösségi épületek díszítésének építészeti jellege, a műfajok közötti alkotó társulás igénye stb.) – az ötvösség megmaradt alapvető díszítő iparművészeti funkciója mellett. Olyan közös esztétikai és társadalmi probléma ez, melynek megítéléséhez is csak a szakma sajátosságaiból lehet kiindulni. Legelső kérdés: mire használható a mai társadalmi igények mellett az ötvösmű? Tekintettel elsődlegesen *luxus* jellegére, érthető, hogy individuális tervezői módszere *nem változik,* minősége viszont a társadalmi-egzisztenciális szint miatt egyelőre *nem is változhat*. Ez nem jelenti azt, hogy ne lennének kiváló ötvösművesek, csupán szakmájuk művelését erősebben befolyásolja a divat. Éppen úgy megtalálható ebben a szakmában az az „árutermelő", kiváló minőségű mester, aki például az Állami Pénzverde nemesfém anyagaiból klasszikus dísztárgyakat készít exportra, mint az a formai újító, aki a természetben található naturális anyagok foglalatba-keretbe illesztésével ebben a kis műfajban is kifejezésre juttatja korunk nosztalgiáját a természetesség, az egyszerűség iránt.

Szinte természetes, hogy azok a fémdomborítások,

melyeket ötvös szakképzettségű művészek készítettek építészeti terek díszítéséül, ellentmondásaikban ugyancsak a szakmai sajátosság következményeit hordozzák: nem igazán architekturális gondolatból, inkább a miniatűr díszítés szelleméből táplálkoznak. Esztétikai értékeik így a feladat, a sajátos, új architekturális művészet meg nem értése következtében szinte teljesen elenyésznek.

A belsőépítészet a legösszetettebb iparművészeti műfaj. Csupán utalok arra, hogy éveken át hosszú és máig el nem döntött szakmai vita folyt arról, hogy építészet-e inkább vagy iparművészet (lásd a fogalom értelmezését korábban), míg végül is a társadalom növekvő gyakorlati igényei és a már korábban is említett műfaji határok felbomlásának folyamata itt is jelentős polarizálódást eredményeztek. Néhány széles látókörű személyiség nagy közösségi és szakmai felelősségérzettel vállalkozott arra, hogy a hat-hét specializálható belsőépítészeti tevékenységről dokumentatív igényű kiállítást szervezzen *Belsőépítészet 74* címmel. Ez a szokásos kiállítások igényein messze túlmutató vállalkozás a könnyebb társadalmi érvényű tájékozódás kedvéért is, valamint a valóságos gyakorlat tükreként osztályozta a szakma ágazatait, ezzel is segítve a belsőépítészet összetettségének megértetését, majd ezen belül az egyes alkotói munkásságokról adott lexikális képet, ugyanakkor időrendi folyamatával egy jelentős időszaknak, a felszabadulás utáni évtizedeknek történelmi összefoglalását nyújtotta dióhéjban. Sajnálatos, hogy ezt a nagy értékű, a kortárs művészettörténet számára nélkülözhetetlen forrásanyagot – melyet a tervezők maguk gyűjtöttek össze – a feldolgozásukra hivatott művészettörténészek nemcsak alábecsülték, de esetenként útját állták a nélkülözhetetlen szakmai feldolgozásnak.

AZ IPARI FORMATERVEZÉS ÖNÁLLÓSULÁSA MAGYARORSZÁGON A HETVENES ÉVEK EREDMÉNYE

A hagyományos iparművészetben vázolt folyamatok – sajátos problémáik mellett – fokozatosan „kitermelték" azt a felismerést is, hogy az iparosodás mai fokán meg kell teremteni a termékek kereskedelmi és gazdaságossági értékét is. Az ipari tervezőművészet elfogadtatása ugyan már az ötvenes években megtörtént az Iparművészeti Tanács magas szintű vezetőségének (és funkciójának) létrehozásával, de a kezdeti nagy lendület után – ha funkciójában nem is – tartalmában üressé vált. Azok a felismerések, melyek létrehozták, önmagukban kevésnek bizonyultak ahhoz, hogy az iparral szerves együttműködést teremtsenek. Ennek egyik oka, hogy az ipari fejlesztés célja sokáig nem a kereskedelmileg versenyképes áru termelése volt, hanem a hiánycikkek pótlása; mások voltak a nyersanyagkínálat és energiafelhasználás lehetőségei stb.

A hatvanas évek végének lendületében ismét előtérbe került az ipari formatervezés kérdése, de elsősorban a divat vagy ahogy a hazai szaknyelvben (is) nevezik: a „termékkozmetikázás" címén. Csak a hetvenes évek elejére terjedt el (részben) magának az ipari formának – máig jobb szó híján (a legkifejezőbben): a designnak – tágabb értelmezése. Ettől kezdve úgy vázolhatnánk sorsát, hogy a hazai viszonyok közti fejlődés közismert lassúságával szemben *formailag legalábbis gyorsan* létrejöttek azok az új keretek, melyek között ipar és tervezés együttműködése egyáltalán megvalósulhat. Itt azonban már életbevágóan fontos lett volna minden részlet pontossága. Nyilvánvaló, hogy a művészeti életből ismert, szemléletben és gyakorlatban erre a területre is hagyományozódott „körülbelüli" intézési módszer tarthatatlannak bizonyult, s ennek közvetlen népgazdasági következményei lehetnek. Amíg egy szobor, kép, dombormű, kárpit, grafika szellemi és anyagi hatékonyságát – bár hosszú távon

ez is szellemi és erkolcsi veszteséget idéz elő! – pillanatnyilag lehet háttérbe szorítani, a design úgy gazdasági kérdés is, hogy közvetlen veszteséget és nyereséget jelent

Mai helyzetéről egyelőre azt mondhatjuk, hogy *társadalmi szükségessége fel- és elismert* – de művelőinek státusa és anyagi megbecsülése rendezetlen Az ipari gyakorlat tartalma zavaros, többek között azért is, mert kevés *az igényes és jó felkészültségű* designer és vezető Jelenlegi kapcsolataiban a tervező még mindig inkább művész, és nem az az új alkotó, aki *a hétköznapi környezet esztétikumát* van hivatva szolgálni Fáziskésésben van a magyar *ipari design,* holott akár a KGST keretei elvileg már jó ideje lehetővé tennék a korábban említett rendszertervezés kidolgozását és gyakorlatát Valószínű, hogy a hetvenes évek végét ennek a szükségszerűségnek felismerése jellemzi, de *már korábban* az lett volna a feladat, hogy legalább a designerek és a vele foglalkozó valamennyi csatlakozó intézmény pontosan *tudja* a design értelmét, fokozatait, fogalmi tagozódását (Utóbbiak a *különböző* ipari fejlettségi szinteknek felelnek meg) Így frissebb szakmai tájékozottsággal, kisebb veszteséggel tehetné meg kezdő lépéseit A kiállítások, felmérések, főiskolai diplomamunkák és esetenkénti ipari bemutatók termékeiben felmérhető magyar ipari formatervezés *még az elején* tart, kezdeti fejlődési stádiumában van Szervezeti intézményeiben a hetvenes évek végén bizonyos szakmai áttekintéssel már birnak hivatali vezetői Az elméleti és tervezői problémák tapasztalatcseréjét azonban egyelőre az alkalmi külföldi vendég előadásai, illetve az ipari formatervezési szakosztály tagjai – tehát a társadalmi munkában szervező designerek – által Zsennyén két izben rendezett nyári szakmai konzultációk képezik

1971-BEN MÁR VOLT EGY IPARMŰVÉSZ-TANÁCSKOZÁS!

A korszerűtlen szemlélet hátrányát érdekes módon maga a *művészszakma vette észre először, és saját maga próbált segíteni rajta. Tanácskozás az iparművészetről* címmel 1971. november végén a Fészek Klubban rendezett a *Képző- és Iparművészek Szövetsége Iparművészeti Szakosztálya* összegző szándékú ankétot, amelyet hároméves belső munka előzött meg. Tehát 1969–71-ben elkezdték az iparművészet eredményeinek felmérését, s ezt elsősorban *a szemléletében átalakított* kiállításpolitikával és rendezési elvekkel reprezentálták. Célul tűzték ki, hogy az iparművészeti tárgyak *mesterségbeli* igényességét hangsúlyozzák. Addig nem voltak ilyen kiállítások. Most egyrészt képet kívántak adni egy-egy iparművészeti *műfaj állapotáról,* arról, hogy egyáltalán *kik* képviselik munkáikban az egyes mesterségeket és *milyen minőségben.* Másrészt *mozgósító* céljuk is volt. Ez az 1971-es ankét – a megelőző szakkiállításokkal és művészmunkákkal együtt (tehát az alkotások mellett legalább annyira az elméleti szervezeti munkálkodásra is gondolok) – modellként alkalmas arra, hogy az iparművészeti folyamatok alakulását megérthessük.

MIT IS ÖSSZEGZETT EZ AZ 1971-ES SZAKMAI ANKÉT?

1. Szemléleti fordulópontot jelentett. Az egyes, szakmailag specializált kollektív kiállítások már szakosztályi szervezésükben, rendezésükben fokozatosan jelezték azokat a valósághoz igazodó szemléleti változásokat, melyek törvényszerűen megtörténtek ugyan, felismerésükhöz, kézzelfogható kinyilvánításukhoz azonban hiányoztak a tudatossá szervezett társadalmi feltételek és a hozzáértő szakemberek. Más szóval: a társadalom gazdasági szférája potenciálisan már ekkor

is lehetővé tette volna az organizált tervezőművészeti értelmezést és annak gyakorlati alkalmazását, de a társadalom szellemi szférája teljes mértékben elmaradt ettől Az állítás igazolására vázlatosan tekintsünk át néhány alapvető *tényt,* abból a célból, hogy jobban lássuk, milyen alapok is álltak rendelkezésre ezeken a *működni csak együtt képes* teruleteken

A gazdasági helyzetben a könnyűipari ágazatok az új gazdaságirányítási rendszer kovetkeztében megerősodtek, egymáshoz viszonyítva versenyképessé lettek, piaci szempontból érdekeltté váltak, pénzugyi alapjaik felhasználásában a gyártmányfejlesztés fokozatosan előtérbe kerult, a társadalmi igényekhez mérve elvileg alkalmassá váltak a minőségi termelésre stb

Az életszínvonalban szociológiai mérlegeink szerint általános tomeges igénnyel lehetett számolni a konnyűipar szinte valamennyi terméke iránt Ebből a szempontból fokozatosan kozszukségleti cikké minősul minden olyan termék, mely előállítási módjánál fogva lehet kézműves *vagy* ipari – illetve *kizárólag* ipari

A művészeti *intézményrendszerben* számtalan működési keret elvileg rendelkezésre állott Művészeti Alap (1952), Iparművészeti Tanács (1954), Iparművészeti Vállalat (1955), Képző- és Iparművészeti Lektorátus (1963), Iparművészeti Főiskola (1949 óta középfokból főiskolává fejlődott) További intézmények még SZOVOSZ, HISZOV, OKISZ, OMFB, társadalmi fórumként a Képző- és Iparművészek Szovetsége – mind létező intézmények Az 1967-es kormányhatározat elvi állásfoglalása egy önálló iparesztétikai intézet szukségességéről, melyet a MUDOSZ VI (1967) és VII kongresszusa (1971) szintén erőteljesen támogatott 1969-től évi állami vásárlások a kiemelkedőnek itélt iparművészeti alkotásokból stb

2 *Megfogalmazta az iparművészetben használatos fogalom- és igényrendszer tényeit* Ezeket úgy osszegezhetnénk, hogy az iparművészet struktúrája a felszabadulás utáni két évtizedben minőségileg változat-

lan, ez fejlődésképtelen állapotot rögzít, az iparművészek az iparba áramlanak, ahol viszont státusuk rendezetlen, a vállalatokon belül nincs szakmai tekintélyük, a kereskedelem egyoldalú, nem művészetpártoló, a minőség megállapítására nincs egyértelmű és elfogadható mérce, a gyári és egyéni termékek minősége egyaránt tökéletlen, az adott időszak társadalomfejlesztési programjának gerince a lakásépítés, de nem létezik semmiféle összhang a lakásépítés és a lakberendezési tárgyak *tervezése* között, a gyári tervezést igénylő területek hibája, hogy egyes területek fejlesztése ötletszerű, így felesleges típustöbblet, anyagi és erkölcsi kár keletkezik, az iparművészet anyagi alapjai, technikai adottságai stagnálnak, nincs mód sem kisszériás tudatos előretervezésre, sem kísérletezésre, a kiállításpolitika koncepciójából hiányzik az elvi megfontolás, az iparművészet kollektív jelentőségének felismerése és bemutatása, exportképtelenség

3 *Hiánylegyzéket állított össze az információ, a dokumentálás, a publikációk és az elemző kritika területéről* Az iparművészet egyes szakterületeinek irányítása nem magas szinten képzett emberek kezében van, a középszintű irányításnak vannak jó szakemberei, de a végrehajtásban nincs elég hatókoruk, e szakértelem hiánya miatt, a szakemberek helyett (gyakran kényszerűen veluk szemben) a tervezőművészekre hárul a szervezési és elméleti munkák elvégzése, hagyományok pazarlása, emlékek elvesztegetése folyik, megőrzésükre és alkotó értékű bemutatásukra senki nem fordít kellő figyelmet

Mi volt ennek az 1971-es bírálatnak (felismerésnek) összegzésnek a lényege? *Minőségi változást* sürgetett annak érdekében, hogy elismerjék az iparművészetet mint társadalmi jelentőségű tevékenységet Leszögezte, hogy ez a *minőségileg új cél szinkronban van* a társadalom adott fejlettségi fokának gazdasági lehetőségeivel és szükségleteivel, határozottan állította, hogy ennek az új célnak az eléréséhez új szervezési, kutatási és alkotó módszerekre van szüksége Végül az

iparművészet sajátszerűségét kívánta meghatározni azzal, hogy az iparművészeteket oly módon autonóm művészeteknek tekinti, melyek gazdasági és szellemi hasznosításuk érdekében csakis saját törvényszerűségeikből érthetőek meg és értékelhetők. *Következtetés 1971-ből:* „. . . az iparművészet, ipari tervezőművészet jövője nem az anyagi erők irracionális fokozásának követelésében, hanem a meglevők átértékelt felhasználásában van".

Plasztikus képet úgy kaphatunk a tanácskozás után eltelt évtized fejlődéséről, ha *megnézzük azokat a szervezeti és művészeti „válaszokat"* is, melyek az 1971-es ankét nyomán keletkeztek. A tények és adatok részletes, dokumentatív igényű felsorolása helyett csak bizonyos lényeges pontokra utaltunk.

1971-ben emelkedett egyetemi rangra az Iparművészeti Főiskola, ebben az évben jött létre a KISZ KB Kulturális Osztálya mellett működő Fiatal Iparművészek Munkabizottsága.

1972-ben a Könnyűipari Szervezési Intézet felmérést készített az iparban dolgozó tervezők helyzetéről; az Iparművész Szakosztály megrendezte a Műcsarnokban az *Edénykultúra 72* című kiállítást, mely első ízben elemezte a tárgytervezés designját; a moszkvai I. Nemzetközi Ergonómiai Konferencián részt vett 42 magyar szakember; a Fészek Klubban *Magyar design – tíz kísérlet* címmel egy fiatal ipari tervezőművészekből és iparművészekből álló csoport rendezett kiállítást, mely először mutatott példát komplex design-tervezésre; az OMFB foglalkozni kezdett az ipari tervezés kérdésével.

1973-ban a Művelődésügyi Minisztérium jelentést készített az iparművészek és az iparművészet helyzetéről; a korábbi évek szombathelyi *Fal- és tértextil* című kiállításai után megrendezték az I. Ipari Textilbiennálét.

1974-ben az OMFB elkészítette tanulmányát az ipari formatervezés szerepéről és helyéről a népgazdaságban; az Iparművészeti Főiskola jubileumi kiállítást

rendezett az Ernst Múzeumban, a Főiskolán tartott tudományos ülésszakkal összekötve; Pécsett az évek óta beindult kerámia-biennálékhoz először csatlakozott az I. Magyar Kerámiaipari Kiállítás; az MTA Művészettörténeti Füzetei sorában megjelentette Ernyei Gyula *Az ipari forma története Magyarországon* című tanulmányát; az Iparművészeti Múzeumban létrejött az úgynevezett kisgyűjtemények csoportja, melyben a kortárs magyar ipari és iparművészeti termékek gyűjtése is helyet kapott; a múzeum megkezdte ilyen tárgyú anyagának leltárba vételét (eddig ez is hiányzott) és kamarakiállítások sorát kezdte el, melyek elsősorban egy-egy tervezői problémát vagy egy-egy jelentősebb alkotó valamely művét mutatták be (képzőművészekkel váltogatva).

1975-ben megszűnt a 20 éve működő Iparművészeti Tanács, és helyette minisztertanácsi rendelet alapján három ipari formatervezéssel foglalkozó intézmény jött létre; a Szövetség Iparművész Szakosztálya megrendezte a Műcsarnokban a Jubileumi Iparművészeti Kiállítást, mely egyaránt reprezentálta az iparművész szakma elveit, a kívánatosnak tartott szakmai orientálódás irányát, az egyes szakmák valódi arányait és minőségét és bizonyos társadalmi-történeti pillanatképekbe ágyazva a múltat is.

1976-tól a napisajtóban egy ideje már olvasható iparművészeti tárgyú írások mellett a *Művészet* is foglalkozni kezdett az ipari művészet kérdéseivel; a könyvkiadásban egyedi és komplex tervezői és esztétikai kiadványok előkészületei kezdődtek.

1977-ben a Szövetség keretében megalakult az Iparművész Szakosztály Elméleti és Szakpolitikai Bizottsága, mely vállalt feladata szerint *ismét mérleget készített* az iparművészet egészét és a művészet komplex lehetőségeit érintő elméleti kérdések helyzetéről; ez évtől kezdte meg hatékonyan az Ipari Formatervezési és Tájékoztatási Központ a magyar ipari formatervezők tevékenységének dokumentálását, valamint a nemzetközi kapcsolatok újrafelvételét; az Ipar-

művészeti Múzeum bekapcsolódott a design-termékek vásárlásába gyűjteménye számára, valamint az 1972-es *Mai magyar iparművészet* és az 1974-es azonos című kiállítás után – a Szövetség által korábbi években kezdeményezett – Képzőművészeti Világhét megnyitó eseményeként III. kiállítását *Ipari formák a lakásban* címmel rendezte meg.

1978-ban az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága egyéb kulturális összefüggések vizsgálata alapján, a művészetoktatás keretén belül javaslatot tett az Iparművészeti Főiskola hosszú távú fejlesztési tervére is, ezzel kapcsolatban a Szövetség Iparművész Szakosztálya elvi állásfoglalást közölt, mely a szakmailag pontos és valóban hatékony, progresszív tervezés biztosítékairól szól; az egyedi iparművészeti tárgytervezéssel foglalkozó művészek kezdeményezésére létrejött az *Art Bureau* az Iparművészeti Vállalat mellett – ez az intézmény rendezi azoknak a művészeknek a külföldi kiállításait, akik hivatalból hozzá fordulnak.

A kérdés 1979-ben az volt, hogy mindezek: az évtizednyi munka, a gyarapodó leiratok és jogszabályok hoztak-e valamilyen progresszív társadalmi és művészeti eredményt az iparművészetben tervezők és partnereik számára?

Az MKSZ Iparművész Elméleti és Szakpolitikai Munkabizottsága átfogó kérdéscsoportokat állított össze, melyekre az egyes szakosztályok sajátos elképzeléseiknek és lehetőségeiknek megfelelően válaszoltak. Így az egyéni és a kifejezetten e célból összehívott csoportos beszélgetések s egyidejűleg a beérkezett írások értékelésének módszerével csaknem két éven át folyt ez a több szempontú elemző munka. A beérkezett válaszok összesítését 1979 szeptemberében fejeztük be.

Az akció visszhangja meghirdetése pillanatától igen vegyes volt. Ezt tudomásul kellett venni, sőt még a tiltakozás jogosságát sem lehetett kétségbe vonni, hiszen többen vélhették úgy, hogy célravezetők lehettek volna más megoldások is. (Ám konkrét javaslatot nem

nyújtott be senki) De ez a tiltakozás vagy ellenállás is sokatmondóan tukrozi a helyzetet, és furcsa módon nem gyengíti, hanem erősíti a vállalkozás létjogosultságát

Annak ellenére, hogy az akció sem mennyiségi, sem minőségi szempontból nem hozta meg a várt eredményt, s az egyes szakosztályok kozreműkodése is aktívabb lehetett volna – az eredmény mégis igen jelentős Fogalmazhatnánk úgy is, hogy értéke – már csak a vállalkozás természete miatt is – egyedulálló a hasonló mélyreható vizsgálódáshoz nem szokott iparművészeti szakmáról végul is az utóbbi évek legterjedelmesebb és legátfogóbb dokumentumanyaga gyűlt ossze, és ehhez hasonlóról ez ideig más művészeti teruletről sincs tudomásunk

Anélkul, hogy most elismételnénk az 1978–79-ben feltett kérdéseket (ezek jellege a válaszok alapján nagyjából úgyis világos lesz), megkíséreljuk osszegezni felmérésunk tapasztalatait

Az iparművészek tokéletesen tisztában vannak a szakmájuk adta műkodési lehetőségekkel, fuggetlenul attól, hogy esetleg azokból csak egy-egy részteruletet művelnek De kevéssé vagy egyáltalán nem ismerik kollégáikat, még olyan mértékben sem, ahogyan ez „céhbeli" kotelezettségeik alapján elvárható lenne (Csak az ipari formatervezők és a textilesek készítettek már korábban is statisztikai felmérést) Nem ismerik egymás szociális helyzetét sem – a baráti kapcsolatokat nem tekintve Intézményesen kozvetlenul kapcsolatban állók ismerik az ipari tervezők jelenlegi munkahelyi korulményeit, de ők sem az ipari tervezők számát, elismeréseiket, díjaikat Szovetségi szinten csak a textilszakosztály rendelkezik adatokkal a kollégák szociális helyzetéről

Nem ismerik (ritka kivétellel) a veluk kozvetlen kapcsolatban álló intézmények jogszabályait Ez nemcsak saját kiszolgáltatottságukat jelenti, hanem azt a tájékozatlanságból logikusan kovetkező tényt is, hogy az esetenként hátrányos vagy idejétmúlt rendeletek kor-

szerűsítésére vagy megváltoztatására sem tudnak javaslatokat tenni (Csak az ipari formatervezők és a textilesek készítettek összesítést a jogszabályokról) Ugyancsak ide tartozik az az észrevétel is, hogy az ezekben az intézményekben dolgozó egyetlen munkatársról sem esik szó név szerint (holott erre közvetlenül rákérdeztünk) Ami olyan benyomást kelt, mintha arc nélküli, személytelen hivatalokkal volnának kapcsolatban

Kevéssé vagy alig ismerik saját szakterületük valódi igényeit, illetve személyi-szakmai telítettségét, jelenlegi kapacitását Viszont egyöntetűen tiltakoznak a kontárok és dilettánsok elsöprő tömege ellen A két dolog közötti összefüggés alapján közvetlenül a hivatali-intézményi-megbízói rendszer feladatának tartják ennek rendezését Hasonlóképpen alig ismerik saját szakterületük várható fejlődési tendenciáit – következtetésük itt is az intézmények kritikája Kevéssé értékelhető vagy egyáltalán semmiféle választ nem adtak azokra a kérdésekre, melyek a kiállítások ismeretére, szakirodalmi tájékozottságra, konferenciákon való részvételre, elkészült és esetleg közzétehető dokumentációkra vonatkoztak Ezekben a kérdésekben a bizonytalanság, a bizalmatlanság és a közösségi részvétel hiánya, hiányos információ, közömbösség egyaránt lehetnek kiváltó okok Ez utóbbi kérdéscsoportból vonható le az a következtetésünk, hogy az egyéni tájékozottság és felkészültség többnyire áldozatokat kívánó munkáját jobban meg kellene becsülnie mindazoknak, akiknek érdekében ez – a lehetőség szerint – a közösség hasznává is válik A szakmai akciók, kiállítások és konferenciák, biennálék és szimpozionok egyre nyíltabb fórumai végeredményben egy-egy szakmai közös érdekképviseletet jelenthetnek (Magam is tudok nem egy értékes sajtó- vagy katalógusgyűjteményről, hazai és nemzetközi tapasztalatok közkinccsé válható lehetőségeiről, de tudok vállalkozások nyomán keletkezett méltatlan szakmai féltékenykedésekről, kritika nélküli bírálgatásokról is) A tapasztala-

tok azt mutatják, hogy az öntevékeny munka csak megbecsülendő lehet – de önmagában kevés.

Míg az első kérdéscsoport az általános, szakmai tájékozottságot kívánta felmérni, a második a konkrét összefüggésekre vonatkozott. Ebben a részben valamennyi szakterületről kimerítő és részletes képet kaptunk a gyári és az egyéni tervezői megbízás hivatali ügymenetéről. Mindkét folyamatból egyértelműen kiderül, hogy hatalmas bürokratikus apparátusra épül. A szellemi termékről viszont éppen ezért igazi jelentősége vagy jelentéktelensége ki sem derül. Ez vonatkozik a jelentős anyagi nyereséget hozó termékekre (gyáripar) éppúgy, mint a jelentős anyagi beruházásokat igénylőkre (egyéni művészi alkotás). Ugyancsak közös jellemzőjük, hogy a bürokratikus folyamaton belül a művész elszemélytelenedik, elveszti fontosságát. A bürokratikus építmény mechanizmusa viszont tökéletesen illeszkedőnek tűnik (talán ezért is tudták olyan érzékletesen leírni a terv megvalósulásának útját).

Tudvalevő, hogy a tervezés művészi és mérnöki munka, együttesük feltétlenül speciális. A bírálati rendszer bonyolult jogi, etikai, gazdasági, személyi és egyéb ügyintézési halmazában a mű objektív tárggyá válása lehet ugyan következmény vagy feltétel, de csak abban az esetben, ha az említett adminisztráció alapvető célja mégis az érték perspektivikus szolgálata. Következésképp mechanizmusa minden szempontból ennek alárendelten – kifogástalan. Az irodalmi, zeneművészeti alkotások megítélési (bírálati) gyakorlatával való összehasonlítás tükrében az iparművészeti alkotások hátrányos helyzetben vannak.

A mecénáló és kereskedő vállalatokkal kapcsolatban a nehézkes, mechanikus és fejlődésképtelennek ítélt ügyintézési módszerek bírálata mellett megkérdőjelezték a művész és alkotása fölé helyezett, hivatalnoki hatalommal fölruházott tájékozatlanság létjogosultságát. Kétségbeejtőnek tartották a gazdálkodás elmaradottságát hazai és nemzetközi szinten. Az intézmé-

nyek passzív magatartását bírálva első helyre a koncepciótlan és impresszionisztikus vásárlási, kereskedelmi és kiállítási módszerek kerültek.

Az oktatás színvonalát igen változatos módon, s kevés kivétellel bírálták az iparművészek. A kritikák érintették a szakmai felkészültség alapfokú hiányait és az iparművész végzettségűek társadalmi státusának rendezetlenségét (kisiparos-e vagy művész stb.).

A szakmai véleménykülönbségekről érdeklődve egyik iparművész-szakma sem áhítozik az egységes művészeti idea után – sokkal inkább a természetes és egészséges versenyszellem létjogosultságát szeretnék kiterjeszteni. Sőt a kísérletezéseket és a közvetlen szellemi értékcserével és együttműködési haszonnal is kecsegtető erőpróbákat hiányolják. Elgondolkodtató, hogy az iparművész szakmák csak alig vagy egyáltalán nem tudják megítélni szakterületük jelenlegi szerepét és súlyát a népgazdaságban.

A harmadik kérdéscsoport elsősorban elméleti, művészeti kérdésekből állott. Ahogy a népgazdasági értékről, úgy a saját mesterségük magyar kulturális életben való helyéről, színvonaláról sem tudnak sokat az iparművészek. Lehet, hogy ez nem is elsősorban az ő feladatuk? Vagy ha igen, ismét az óvatosság és a bizalmatlanság késztetett semleges válaszokra. Őszinte és önkritikus vallomásokkal igazolódik az a régi feltételezésünk, mely szerint a művészek nem ismerik egymás munkáit sem. Különös, hogy az érdeklődés – a baráti kapcsolatok szűk körét leszámítva – csaknem kizárólag a kiállításokra korlátozódik. Ez a tájékozatlanság nagyon hullámzó, hiszen egy-egy aktuális regény, film, színházi élmény ismerete mellett feltűnőbb a társművészetek és a pályatárs iránti teljes közömbösség. Ennek ellenére, a képzőművészeti és az iparművészeti gondolkodásmód közötti feltételezett különbséget mesterséges problémának tartják. Az iparművészet sajátos jellegének kötöttségei mellett, magának az önálló alkotásnak a szellemi érdekszféráját, rangját és minőségét egyenrangúnak vélik. Az egyes elméleti kér-

dések megfogalmazására érkezett javaslatok az alapos szakmai felkészultségre alapozott, de iparművészet-centrikus alapkutatásokra vonatkoznak Ezek mellett a művészet egészében jelentkező aktualitások esztétikai és történeti elemzéseit szorgalmaznák A javaslatokból kovetkeztetni lehet a hivatalos oktatás és a (magán) onképzés kozotti színvonalkulonbségre, az utóbbi javára Természetesen egyetlen válasz sem volt nemleges arra a kérdésre, van-e szukség iparművészeti folyóiratra A szakmai helyzet reális, a hivatalos vélemények irreális ismerete tűnik ki abból, hogy eleve egy, a szűkebb szakmának és egy, a nagykozonség tájékoztatását és izlését befolyásoló népszerű folyóiratnak látnák értelmét A kozizlést általában elmarasztalják – egyidejűleg a kritika felelősségére hivatkoznak ebben a kérdésben is Az iparművész saját munkáját csak felajánlhatja – ízlésnevelő szerepével egyutt –, de a kozvetítést nem vállalhatja a kozonség és a saját műve kozott, a népszerűsítő, műveltségfejlesztő szerepkort ezzel a céllal létrehozott intézményeknek kellene végezniuk – így foglalható ossze a sok egyéni vélemény

A kritika kritikája rendkívul erőteljes Szinte egyetlen nyilatkozat sem menti fel a hivatásos kritikusokat pozíciójuk nyújtotta kotelességuk és felelősségük alól – de még inkább hangsúlyozzák az elmúlt évek kritikai munkájának szakmailag alacsony színvonalát („a zenekritikus legalább tudja azt, mi az az F-dúr ") Ebben a véleménycsokorban a napisajtóban megjelent cikkek, a kozelmúlt néhány konyvkiadványa képezte a vélemények alapját A kritikától elsősorban az alkotást elősegítő szakmai értékelést várnak, propagandára, reklámra egyetlen javaslat sem érkezett Van-e életmű-ideálja? – kérdeztuk, s a példaképek sora igen szerény A tájékozatlanság, az elszigeteltség és a kozombosség lehet ok éppúgy, mint a személyes érdektelenség Súlyos dolgok ezek, melyre nem szívesen hagyatkoznánk, mint tobbi negatív tapasztalatunk sajátos kovetkeztetéseire sem Eletmű-ideálok megismeréséhez csak szubjektív módon lehet kozel jutni, viszont

egy sor más kérdésben a kozosségen keresztul vezet a legjobb út

Az iparművészet terulete nagyon alkalmas a ténvszerű elemzésre, ha társadalmi szerepe valóságos Végeredményben és tágabb értelmében az iparművészet nem más, mint napi anyagi kultúránk *kozvetlen* hordozója Ha ezek után kijelenthetnénk az iparművészet mai hazai viszonyaink kozott elért a mindennapok kultúrájának megtervezési szintjéig, *napi kultúra* tehát és nem művészet, akkor szinte múlhatatlan kotelességunk lenne az ezen belul létrejott egyes eredmények (produktumok) konkrét elemzése, mivel ez esetben ez az elemző módszer a szabályos

Ezt azonban nem jelenthetjuk ki, mert az iparművészet – mindazzal az ipari tervezői és kézműipari gyakorlatával, melyet e fogalomba sűritve máig is, bár differenciáltabban értelmezve, magában foglal – jelenleg Magyarországon *még mindig átmeneti jellegű kultúra,* és nincs igazi karaktere

Kérdés természetesen, hogy célja-e magának az alkotóteruletnek mássá válni, mint ami? Meggyőződésem, hogy valódi társadalmi értékét és helyét másként nem tudja betolteni, mint napi kultúraként Igy a továbbiakban ezt a mércét tekintsuk viszonyítási alapnak

III. VIZUÁLIS ÍZLÉS ÉS KÖZÖNSÉG

HERMANN ISTVÁN

A MŰVÉSZI ÉLMÉNY BEFOGADÁSA

Gonzales mexikói író egyik novellája szociológiai kísérletről szól. Fiatal etnográfus lány szerepel benne, aki felmegy a hegyekbe az indiánokhoz, és ott „felmérést" csinál. A felmérésnek egyik része esztétikai jellegű. Négy reprodukciót mutat meg nekik: egy közönséges naturalista képet, egy átlagos absztrakt festményt, egy giccset és a Mona Lisa reprodukcióját. A négy festmény előtt vallatja az embereket, melyik tetszik nekik. Az indiánok vállukat vonogatják, s lényegében nem válaszolnak. A fiatal kutató visszamegy az egyetemre, és megírja szociológiai tanulmányát, amelyben megállapítja, hogy az indiánoknak nincsen esztétikai érzékük. A tanulmány megjelenik, és ő bizonyos idő elteltével ismét meglátogatja az indián falut. Mikor megjelenik, csaknem lázadás tör ki. A szociológus lány azt hiszi, a felháborodás oka az, hogy megtudták: primitívnek ábrázolta őket tanulmányában. A kis község papja világosítja fel, hogy az indiánok közül senki sem tud olvasni, és most attól félnek, hogy elviszi tőlük szentjüket. Kiderült ugyanis, hogy a kutatólány a faluban hagyta a reprodukciókat, és a Leonardo-kép a falu szentségévé lett.

Eddig a történet számunkra érdekes része. Csupán azt akartam a történet felidézésével illusztrálni, hogy a műélvezés nem feltétlenül művészettörténeti tudáshoz kötött, hogy a legegyszerűbb emberekhez is közvetlenül szólhat a művészet, ha valamiképpen bele tudják kapcsolni saját élményvilágukba. Ha viszont ettől az élményvilágtól a műalkotás teljességgel elüt, ha nem

kapcsolható valamilyen formában a társadalmi közegbe, hatástalan marad. Az igazi nagy műalkotás sajátsága mindig az, hogy képes több történelmi korszak és különböző társadalmi közegek élményvilágához kapcsolódni és ezért válnak a műalkotások – „örök életűvé".

S mindaddig nincs is baj, amíg létezik közösség és létezik közösségi élményvilág. Továbbá, addig sincs baj, amíg az emberek közvetlenül belső és nem művi élményviláguk felől közelítik meg a művészetet. A probléma ott kezdődik, ahol a közösség, a gondolati, érzelmi egység – Walter Benjamin kifejezésével élve: – a művészet aurája elveszett. Továbbá, abban a pillanatban, amikor az emberek környezetükben, gondolatvilágukban hamis vagy végig nem gondolt eszmék, képzetek és képi ideálok világába kerülnek, a művészi befogadás autenticitása veszélybe jut. Ezért probléma a modern időkben a művészi befogadás, ezért vált a művész sikere mindig kérdéssé a XIX. század óta, tehát a romantikával kezdődően, és ezért nem volt soha kérdés az, hogy a görögök Pheidiaszt vagy Lüzipposzt nagyra értékelték-e, hogy Raffaello kapott-e megrendelést, és hogy Poussin megbecsült festő volt-e. (Ismét más kérdés persze, hogy különböző társadalmakban mi volt a művész státusa, és milyen más elvárásoknak is eleget kellett tennie, mint azt Leonardo sorsa mutatja.)

Egyszóval az első következtetés, amit levonhatunk, hogy a valóság, a természeti környezet, az első és eleven közösség általában biztosítja az esztétikai érzék helyes fejlődését. Az előbbi példák mellett bizonyítja ezt a népművészet és mondhatnánk, a művészet egész története. Más azonban a helyzet a modern világban. A régi közösségeknek idejük volt – mégpedig nemcsak a szó közvetlen, hanem közvetett értelmében is – a valóságban és a művészetben való gyönyörködésre. Idejük volt, még abban az értelemben is, hogy a jobbágy számára megvolt a vasárnap, melyet zarándoklatra, kálváriajárásra és templomba menésre hasz-

nálhatott fel. A felszabadult vasárnap, illetve a vasárnapi felszabadulás a mindennap kényszere alól új dimenziókat teremtett ezért az esztétikum számára is. Ünnepélyessége kiemelte a hétköznapból, kiemelte a megszokottból, hangulatilag keretezte, érzelmileg és magatartásbelileg is piedesztálra állította, még akkor is, ha csupán egy mellékkápolnában található freskó volt az esztétikum tárgya. De a modern idő megszüntette az ünnepélyességet is, a hangulatok egybeolvadnak, és legfeljebb a hangversenyteremben még ma is frakkot viselő zenészek emlékeztetnek arra, hogy művész és ünnep, művészi sség és ünnepélyesség egykor szorosan összefüggött.

Romantikus szemlélet lenne azonban, ha puszta nosztalgiával gondolnánk a múltra, amely az esztétikum szempontjából kedvezőbb feltételeket teremtett. Mégpedig nagyon káros romantikus szemlélet volna ez, nem csupán a társadalmi haladás szempontjából, hanem a művészet szempontjából is. A modern művészet tudniillik már úgy keletkezett, hogy számolt az aura elvesztésével, és számolt az ünnepélyesség nemlétével is. Más kérdés, hogy vannak olyan irányzatok – például az op-art, amint Vasarely programjában is megfogalmazódik –, melyek egyenesen és közvetlenül a mindennapból nőnek ki. Nem ide tartozik annak taglalása, hogy az ilyen irányzatoknak milyen jelentőségük van a művészi ízlés modern alakulása szempontjából. Azonban a művészet mégis fejlődött, és nem csupán a giccset, a pornográfiát, az alantasságot produkálta, hanem olyan fejlődést írt le, amelynek éppen az a jelentősége, hogy egy problematikus küzdelmet folytat a konzum-kultúra, a kommercializálódás ellen. S itt van a modern műélvezet egyik döntő kérdése. Nem az ünnepélyességet hozza vissza ez a műélvezet. De visszahozza a mai világ látszólag mechanikus mozgásán belül azt a szigetet, ahol a műélvezet segítségével az ember áttekintést nyerhet, és így fölül is tud emelkedni a mindennapok látszólag tartalmatlan rohanásán.

A műélvezet tehát napjainkban az emberek számára pszichikai archimedészi pont. Nem ez az egyetlen – de talán a leghathatósabb: az a szárazföld, ahonnan észre lehet venni, hogy a puszta magatartásra redukált életek tengeréből kiemelkednek a szárazföldek. De ez csak úgy lehetséges, hogy az ember nem fogadja el a mát és a látszatot mint *condition humaine*-t, mint emberi feltételt. Ez egyet jelent azzal, hogy a jelent az ember a művészet segítségével képes történelemként értékelni. Szó van itt mindenekelőtt az olyan történelmi emlékekről, melyek a művészet évszázados kincsei, de szó van itt korunk alkotásairól is. Ha például Chagall *Szerelmesek a város felett* című képét nézzük, akkor semmiképpen nem az a benyomásunk támad, mint a szokványos párizsi képes levelezőlapok alapján. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Párizs nem azonos az Eiffel-toronnyal, és arról sem, hogy Párizs és a Folies Bergère, valamint Párizs és a szerelem városa mint képzet, mint ideál megsemmisül Chagall képén. Ennél sokkal többről van szó. Arról tudniillik, hogy a város felett szálló és egymásba gubódzó szerelmesek, amennyiben valóban azok, éppen Párizs fölé kell hogy emelkedjenek. Kétségbeesetten tartják egymást még a könnyeu szárnyalásban is, és ez az egymást tartás éppen egy korszak története, mégpedig egy korszak emberi és pszichikai története.

De kanyarodjunk vissza a műélvezéshez. Azt állítottuk, hogy a műélvezés a modern időkben a kapitalizmus korszakában vált igazán problematikussá. De azt is állítottuk, hogy a modern időkben van az embernek leginkább szüksége archimedészi pontra, ahol megvetve a lábát, képes áttekinteni a pillanat futó jellegét és mégis e futó jellegben megpillantani a megkötött időt. Ehhez azonban most már nem elegendő a kép ösztönös, az épület stb. spontán megtekintése. Az embernek a mai világban bizony ki kell küzdenie magában az esztétikai érzéket. A társadalomnak is. S az esztétikai érzés kiküzdésének ma már feltételévé válik a kultúra egésze. Ma már nem magától értetődő; hogy

mit ábrázol a *Zsuzsánna a fürdőben,* ma már nem természetes a *Kerub*-ábrázolás, és ugyanígy nem természetes Paul Klee *Angelus novus*a sem.

Ezért furcsa módon szinte fel kell készülnie mindenkinek arra, hogy képes legyen a művészet kínálta archimedészi pontokon megvetni a lábát. S ez a felkészülés elkezdődik a bábszínházban a marionett-figurákkal, folytatódik a gyakorlati rajzban és a színválogatásban, a mindennapi élet esztétikai jelenségeire való figyelésben. De komplex fölkészülés ez, mert napjainkban az esztétikai ízlés már teljességgel elválaszthatatlan a gondolatitól, sőt mi több, egyáltalán nem közvetlen értelemben – a természettudományos kultúrától is. S ezért egyetlen feltétele van a mai műélvezésnek: a kultúra sokoldalúsága.

Művészet, 1973. 3. sz.

NÉMETH LAJOS

A MODERN VIZUÁLIS NYELV ÉS A KÖZÍZLÉS KONFLIKTUSAI

Megszokhattuk már, hogy korunk a bonyolult ellentmondások kora, úgyszólván minden jelenség ambivalens értelmű. Miért lenne más a helyzet a kép és a vizuális gondolkodás esetében? A technikai civilizácó szükségletei és új lehetőségei mérhetetlenül megsokszorozták a vizuális információ jelentőségét és mennyiségét – ugyanakkor számtalan tény mutatja, hogy e mennyiségi növekedés korántsem járt együtt a vizuális gondolkodás nagyobb mérvű fejlődésével. Sőt a pszichológiai felmérések gyakran épp a vizuális gondolkodás begyepesedését, megmerevedését, az új benyomások iránti érzéketlenségét mutatják.

A vizuális gondolkodás ugyanis nem azonos azzal, illetve nem merül ki abban, hogy felismerik az ikonikus jelek útján közölt információkat. A vizuális jel lehet többek között ábrázoló – tehát valami rajta kívüli tárgyra utaló, azt helyettesítő, amelynek jelentése elsősorban a jelölő funkcióban bontakozik ki – és lehet egy bizonyos közmegegyezésen alapuló kódrendszer információt hordozó vizuális jele. Mindkét jeltípus jelentésének „desifrírozása" nem csupán pszichofiziológiai tényezők által meghatározott mechanizmus, nem azonos tehát a látás pszichofiziológiai aktusával, hanem történetileg-társadalmilag is determinált, hiszen a vizuális jel „ábrázoló" funkciója – illetve ami ezzel szorosan összefügg: a „természethűség" értelmezése – csakúgy az adott társadalom mentális szintjének és ezen belül a vizuális gondolkodás milyenségének a függvénye, mint ahogy a kódrendszerben közölt infor-

máció is feltételezi a kódok előzetes, tehát társadalmilag szentesített vagy legalábbis az adott társadalom mentális felszereltsége szintjén felfogható értelmezési rendszernek a meglétét. Mindkét esetben azonban a vizuális gondolkodás csupán a fogalmi gondolkodás eszköze, azaz az ikonikus jelek a fogalmi nyelvre közvetlenül lefordítható tartalmakat közölnek, bár az ábrázolási funkciót betöltő vizuális jel esetében ehhez asszociatív, érzelmi töltés is járulhat, tehát konnotációról is beszélhetünk. A képi gondolkodásnak ez az elemi szintje természetesen ma is él, sőt ismerettára épp az igen sok információs képi jel miatt alaposan meg is nőtt. A dokumentum jellegű fotók bővedje, a tömegtevékenységgé vált amatőr fényképezés, a különféle kommunikációs szisztémák nemzetközivé vált vizuális jelrendszerének az elterjedése ugyancsak jelzi a kép szerepének, illetve az ikonikus jelek említett funkciója fontosságának a megnövekedését.

A vizuális gondolkodás, illetve a vizuális jelek jelentésköre nem merül ki azonban az ábrázoló funkcióban és a fogalmilag is tolmácsolható információk közlésében. A művészek ezt ösztönösen tudták, a XIX. században pedig tudatossá is vált a felismerés: a vizuális gondolkodás az emberi tudatnak éppoly jelentős összetevője, mint a fogalmi, sőt minden valószínűség szerint ősibb is annál. Már Delacroix naplójegyzeteiben felcsillan e felismerés, a posztimpresszionizmusban és Konrad Fiedler esztétikájában pedig rendszerré is épül. Cézanne-nak nemcsak olyan megjegyzései bizonyítják e felismerést, mint például: „Van a dolgoknak egy pikturális igazsága" . . . „Van szín-logika is; a festőnek csak ennek kell engedelmeskednie, és soha az agy logikájának. Ha elhagyja, elveszett. Mindig a szem logikájának . . . A festészet mindenekelőtt látás. A mi művészetünk matériája ott van, amit a szemeink gondolnak" –, hanem e felismerésre épült festői gyakorlata is. Mint ismeretes, nagy részben e felismeréssel függött össze, hogy a festészetben mind kisebb szerepet játszott az ábrázoló funkció, megindult a plasztikai

-ikonikus jelek önelvűvé válásának, csak saját magára, illetve az elvonatkoztatott jelek kompozicionális, strukturális összefüggéseire vonatkoztatottságának a folyamata, amelynek logikus végállomása volt a nonfiguráció elvének és különféle irányainak a kibontakozása. Magától értetődően e folyamatot mindenekelőtt a „szem logikájával" lehetett követni; ez esetben a vizuális gondolkodás nem csupán a fogalmi gondolkodás kiegészítőjeként funkcionált, és az ikonikus jelek jelentéseinek „desifrírozása" sem merült ki az ismert kódrendszer egyszerű tudomásulvételében, illetve a jelölő funkció mechanizmusának nyomon követésében. Jóllehet a vizuális gondolkodás autonómiájának az elve – és ami ennek függvénye: a vizuális jelek önelvűsége – a modern képzőművészet premisszájának minősíthető, ugyanakkor magától értetődően a korábbi korok művészetének a megértése is elképzelhetetlen nélküle, hiszen a képzőművészeti alkotás jelentése sohasem merült ki pusztán a jelölő és informatív funkcióban, hanem csakis vizuálisan appercepciálható tartalmat is közölt. Természetesen szem előtt kell tartani, hogy a vizuális és a fogalmi gondolkodás merev szétválasztása csupán tudományos absztrakció, hiszen a valóságban a vizuális érzékelés már észleléssé válásakor tudati elemekkel is társul, tehát egymásba játszó folyamatról van szó. E folyamatban azonban a „szem logikájának" a szerepe nem kisebb az „agy logikájáénál". Épp a vizuális és a fogalmi gondolkodás összefüggése miatt nem minősíthetjük a látást csupán antropológiai adottságnak, hiszen a látás tevékenységét azonnal a kollektív és egyéni emlékezetben elraktározódott vizuális és fogalmi tartalmak színezik, sőt gyakran teljes mértékig át is alakítják, a beidegzett konvenciók szerint rendezik. A vizuális gondolkodás adott szintjét mindig a múltból örökölt és újonnan szerveződött konvenciók, optikai szkémák, ikonikus sztereotípiák, sablonok határozzák meg. Ebből fakad bizonyos korok „értékvaksága": a vizuális tudat konvencionáltsága miatt alkalmatlan az idegen konvenciók szerint

szerkesztett művek jelentéstartalmának a megértésére. Mikor Baudelaire arról beszélt, hogy a zseninek sztereotípiákat kell teremtenie, lényegében arra utalt, hogy a túlélt, konformizálódott konvenciók helyett a szuverén látás és alakítás révén új jelrendszert kell teremtenie, amely azonban az általános érvényűvé válás igényét hordja magában.

Korunkban a vizuális gondolkodást illetően ugyancsak ellentétes tendenciák érvényesülnek. Az impresszionizmus óta napirenden van, hogy a képzőművész el akar vetni mindenfajta látáskonvenciót, megpróbálkozik a konvenció nélküli látással – jóllehet ez végeredményben lehetetlen –, és az akadémizmusban megcsontosodott vagy a naturalizmusban parlagivá vált látáskonvenciók elleni küzdelmében tagad mindenfajta ábrázolásbeli konvenciót, a szuverén alakítás szabadságát hirdeti. Ugyanekkor a művészi látás szabadságharcával ellentétes folyamatként a kor szüli a konvencionált képi jeleket. A reklámon, a televízión, a képregényekben – tehát a közhasznú képi kommunikációs csatornákon, a jelen civilizáció információs apparátusán keresztül – az ábrázolásbeli sablonoknak, a képi patronoknak, a tér és a sík, illetve a tér- és időösszefüggések sematizált képleteinek az özöne árasztja el az embereket, uniformizálja a látást.

A fotó és a film képi világában ugyancsak megtalálható e kettősség. A fotó elterjedése segítette és hitelesíteni látszott azt a hiedelmet, amely a naturalizmus alapja volt: a dolgok külső képe, a látszat azonos magukkal a dolgokkal, a valóság képe a valóság látszatával. A szenzualizmus és az illuzionizmus diadala volt ez; úgy látszott, hogy a gép technikai objektivitása révén a valóság objektív képe rögződik. Ám ahogy Franz Kafka egy ízben kifejtette: az újságokban közölt dokumentumfotók „sokkal egyértelműbbek s éppen ezért értéktelenebbek, mint a hajdani vásári képmutogatók primitív fametszetei. Azok még legalább ösztönözték, ingerelték a képzeletet, mely azután túllendülhetett önmaga megszokott állapotán." Ezzel szemben a fotók

„inkább szárnyszegetté teszik a képzeletet. Ami természetes is. Minél inkább tökéletesedik a képtechnika, annál jobban gyengül a szemünk. A gépek gyengítik a szerveket." Nem véletlen, hogy a fotóművészet különféleképpen próbálja túlhaladni ezt a létében benne rejlő ellentmondást, és igyekszik az uniformizálódó látással szemben az alkotó nézésre apellálni.

Hasonló a helyzet a filmnél. Ismét Kafkát idézve: „A mozi . . . zavarja a látást. A mozdulatok gyorsasága, a képek sebes változása arra kényszeríti az embert, hogy pillantása mindig átfusson valamin. Nem a szem lesz úrrá a képen, hanem a képek a szemen. A képek elárasztják tudatunkat. A mozi a szem uniformizálását jelenti; pedig a szem eddig öltözetlen volt!"

Természetesen a kafkai megállapítás, ahogy a fotónál, a film esetében is csak részletigazságot tartalmaz, a tagadhatatlanul fennálló veszélyre utal, ám ha a kommerszfilmek képsablonjaira gondolunk, a veszély nagyon is reálisnak látszik, annál is inkább, mert a film is a síkra redukálja a valóságos tér háromdimenziós kiterjedését, ezzel pedig lehetővé válik a tudat képkoncipiáló tevékenysége helyett a már síkra transzponált képek passzív tudomásulvétele. Ugyanakkor az is benne rejlik a film lehetőségeiben, hogy e folyamattal ellentétes jelenségként épp ösztökélje az alkotó nézés processzusát, hiszen a filmben realizálható valóságos tér-idő egység, a múlt és jelen idősíkjai képi összefonódásának a lehetősége, illetve a filmnek az a tulajdonsága, hogy viszonylag kevés benne az állókép, ezért a szüntelen átváltás miatt nagyobb feladat hárul a vizuális emlékezetre – mindez az alkotó nézés gerjesztője. Egyébként is, a filmre jellemző idő-tér, múlt-jelen dinamizmusának a mechanizmusa áll a legközelebb a vizuális gondolkodás és emlékezés mechanizmusához. Ha azonban a filmművészet a benne rejlő lehetőségeknek a második, azaz valóságos, művészi útját választja, akkor – mint ahogy számtalan példa mutatja – szükségképp szembekerül a megcsontosodott és normatívvá vált vizuális gondolkodási sablonokkal.

Ahogy létezik parlagi gondolkodás, azaz a „gyakorlati észnek" a mindennapi praxis alá rendelése, az úgynevezett „józan ész" banalitásvilága, úgy épp az említett konvencionált látás, az uniformizáló információs apparátus következtében a vizuális gondolkodás jelen állapotára is elsősorban a sablonok által meghatározott, banális képtípusok prekoncepciója, a közhelyszerű patronokban való látás a jellemző, ez kerül mindig ellentétbe az uniformizált látás ellen küzdő képi alakítással.

A film esetében is: ha a film a képalkotó tudatnak sztereotip mechanizmusára alapított, begyepesedett képi világra, ikonikus kódokra, közhelyszerű sík-tér viszonylatokra, differenciálatlan tér-idő dimenziókra appellál – tehát azt a képi világot, kompozíciós sablont adja, amelyet a konvencionált látás természetesnek vél, és már a percepció tényleges folyamata előtt, intenciózusan elvár – nem is merül fel a közérthetőség problémája. Ha azonban a film képi eszközei eltérnek a látás aktusát preformáló, konvencionált szkématártól, látási patronoktól, akkor a film „érthetetlenné", csupán a beavatottak által érzékelhetővé és értékelté – a jellemző szóhasználat szerint „művész"-filmmé – válik. Ez esetben némiképp analóg a helyzet azzal, amelyre a modern képzőművészettel kapcsolatban utaltunk, annál is inkább, mert, mint közismert, az avantgarde szellemű filmművészet tudatosan is támaszkodott az avantgarde képzőművészet új kompozíciós elveire. A futurista és kubista szimultaneizmustól kezdve a szürrealizmus hallucinációs térjelenítésén át a konstruktivizmusig számos olyan megoldást találunk, amely a film lehetőségeit figyelembe véve jelentkezett a filmművészetben is. Elég csak Eizensteinre utalni, aki tudatosan ki is aknázta az analóg lehetőségeket, de például Antonioni színkompozíciói is elképzelhetetlenek a síkkonstruktivizmus, vagy a *Zabriskie Point* tanúsága szerint az absztrakt expresszionizmus és szürrealizmus nélkül.

Bonyolítja azonban a film világának a megértését,

hogy mivel komplex művészet, nem csupán a vizuális érzékszervre támaszkodik, hanem számos összetevőjében irodalmi minőségű. Néhány experimentális filmtől eltekintve, a filmben csaknem mindig „történik valami", azaz eseménysor vagy eseménysorok tapinthatók ki. Jóllehet ezek összefüggéslánca nagyon sokszor szétdarabolt, a múlt és a jelen idősíkjának a képi összefonódása miatt általában nem egyenes vonalú kibontakozás, mégis lehetőséget ad arra, hogy a néző a film képi világát csupán a történés hordozójának, tehát pusztán illusztratív minőségűnek tekintse. Az, hogy maga a képi alakítás is lehet történés, hogy a kép funkciója nemcsak a mesére való utalás, annak jelölése, hanem önmagában is hordoz jelentést, amely a filmben ugyanolyan fontossá válhat, mint a történés, a szimbolikus jelentés, a pszichológiai motiváció, a drámai szituáció – általában még a filmekről írt kritikák túlnyomó részében sem merül fel.

A film e kettős karakteréből – azaz hogy irodalmi és képzőművészeti minőségű is – következik, hogy egyszerre apellál „az agy és a szem logikájára", a filmben revelálódó sokrétű jelentés megértése tehát csak e kettősség figyelembevételével történhetik. Márpedig a képi logika mechanizmusa nem mindig azonos az agy logikájával, a kauzális összefüggést gyakran az asszociatív és a képszerkesztés belső törvényrendjét tükröző logika helyettesíti. Hogy magyar filmből vegyük a példát: Jancsó Miklós *Égi bárány*a nagy hatású végső képsorait nem lehet történés-illusztrációként felfogni, sőt az improvizációs sor még a film egyébként következetes szimbolikájába sem illeszkedik egyértelműen. A képek egymásutánja a kauzalitás szempontjából illogikus, ám a vizuális gondolkodás törvényrendje szerint nem az, a képek és összefüggésláncuk jelentést hordozó, minden improvizációs jellege mellett – vizuális asszociatív szinten – a szükségszerűség érzetét ébreszti.

Vagy egy másik példa: a képzőművészeti jellegű képszerkesztésnek a *Szindbád*ban is nagy szerepet

adó Huszárik Zoltán *Capriccio* című rövidfilmjét teljes egészében „a szem logikájára" építette, s nem pusztán az egyes képek színkompozíciója, a figurák, foltok mozgatása rendeződik a képi logika szerint, hanem a képek egymásutánja is. Az ilyen jellegű művek – ha a mese nem ad fogódzót, illetve a képek nem illusztratív, jelölő funkciót töltenek be, hanem önmagukban hordanak jelentést (amely azonban csak vizuálisan appercipiálható), és a képek szerkezete, vágása, tér- és idődimenziója is eltér a sablontól – „érthetetlenné", „követhetetlenné" válnak azok számára, akik nem hajlandók prekoncepció nélkül nézni és követni a „szem logikája" által és számára komponált képsorokat, a rendező és az operatőr egyéni látása által motivált vizuális rendszert.

A filmművészetnek ugyancsak komplex jellegét mutatja azonban, hogy nemcsak szimbolizációs mechanizmusa realizálódik egyszerre vizuális és fogalmi szinten – ezért az appercepció egyszerre követel vizuális és fogalmi aktivitást –, hanem hogy szerkesztési módja analógiás módon a zenei szerkesztési módokhoz is kapcsolódik. Bár ritka az olyan szigorú hierarchiájú filmszerkezet, mint amilyenek a zenei szerkezetek – jóllehet például egy olyan típusú mű, mint Bergman *Rítus*a, ugyancsak szigorú szerkezetű –, mégis a film is a statikus pillanatokból építő kontinuitás, amely feltételezi a befogadó szintetizáló képességét, azaz a pillanatnyilag látottat a korábban látotthoz kell szüntelenül viszonyítania. Ez magától értetődően egyrészt analóg az irodalmi mű időben kibontakozó, szukcesszív jellegével, ám többről van szó, és e több mindenekelőtt a film vizuális minőségével függ össze.

Hogy az előbb említett rendezőknél maradjunk: Antonioni és Jancsó művei nemcsak motívum-rendjükben, vissza-visszatérő szimbólumaikban megkomponáltak, hanem, ettől elválaszthatatlanul, filmjeik világa is átgondolt, meglehetősen szigorú szerkezetet alkot. Jancsó már a *Szegénylegények*ben lényegében e módszert követte. Filmjei képkombinációjának alap-

eleme néhány konstruktívan megépített képi szkéma, amely gyakran bonyolultabb kompozíciós sorokat alkot, térértelmezésében differenciálódik ugyan, de mindig megőrzi puritánul konstruktív, absztrahált jellegét. Úgyszólván a kassáki képarchitektúra filmbeli rokonáról van szó, amely azonban nem csupán festészeti-grafikai előzményekre utal, hanem a népi építkezés szerkezeti világára is – mint ahogy például Fellini filmjeinél is félreérthetetlen a barokk építészet reprezentatív-dinamikus tér- és tömegértelmezésének a hatása.

Jancsó vagy Antonioni filmjeinek a jelentésköréhez elválaszthatatlanul hozzátartozik a képek kompozíciós sorának szerkezeti jellege, az elemi képi motívumokhoz való vissza-visszatérés, illetve azoknak összefüggő rész-struktúrába való illesztése. Márpedig az ily módon szerkesztett film némiképp emlékeztet a zenei kompozíció „tétel" jellegére, szerkezetére, ezért appercepciója is némiképp analóg a zenei struktúrák észlelésével. Ahogy a zenemű időben bontakozó kompozícióját csak abban az esetben lehet észlelni, ha a hallgató emlékezetében rögződnek a korábbi motívumok, az e pillanatban elhangzót tehát rögzíteni tudja a korábban hallotthoz, a film képi kompozíciójának az észlelése is feltételezi a képi gondolkodás memorizáló képességét, hiszen csak ennek a segítségével követhető a képi kompozíció belső logikája.

Ha a filmrendező és az operatőr a megszokott képi patronokkal dolgozik, akkor nem ütközik különösebb nehézségbe a képek rögződése, ám ilyen esetben nincs is szükség rá, szerkezetnek minősíthető képi kompozíciós rendet ugyanis hiába keresnénk, a képeknek csak jelölő, illusztratív funkciójuk van. Ha azonban valódi művészi szerkezetről van szó, akkor nem csupán a sablonoktól eltérő, egyénien komponált képek appercepciója követeli meg a sablonoktól magát függetleníteni tudó szem aktivitását, hanem a képek összefüggés-viszonylatainak a belső logikáját is csak a vizuális gondolkodás révén lehet felfedni.

A zeneművet hallgatók között azonban sokkal többen vannak a zenei gondolkodás birtokában, mint a filmet nézők között a vizuális gondolkodásban jártasak; a filmnézők eidetikus emlékezete nem vethető össze a zenét hallgatók zenei memóriájával. Ebből következően több olyan képi motívumot – amelyek pedig a képszerkezet vetületében ugyancsak fontosak – esetlegesnek, véletlenszerűnek vélnek, sőt ismétlődésük ellenérzést vált ki, mint történt például nem egy Jancsó-film esetében. Ilyenkor ismét a fogalmi logikát próbálják segítségül hívni, a képeket illusztrációs minőségükben értelmezni, és miután a fogalmi logika csődöt mond, s az illusztráció-funkció sem segít, a filmet érthetetlennek minősítik. Pedig egyszerűen csak annak a ténynek a tudomásulvételéről lenne szó, hogy a film a szem művészete is, a kép önmagában is hordoz jelentést, és meg kell próbálni elvetni a látáskonvenciókat.

Filmkultúra, 1973. 1. sz.

JÓZSA PÉTER

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

A FILMÉLMÉNY SZOCIOLÓGIÁJÁHOZ

Moziba világszerte többen járnak, mint ahányan olvasnak vagy sportolnak; ezzel a számmal legfeljebb a rádióhallgatás vetekszik (most teljesen eltekintve a televíziótól mint külön problémától) – de a rádió szólhat anélkül is, hogy odafigyelnénk rá, a mozivászon viszont teljes figyelmünket leláncolja.

Korunk egyik legtömegesebb társadalmi tényével van tehát dolgunk. A filmélmény tömegélmény. De milyen élmény? Mi a mozi funkciója az emberek, a társadalom életében? Vagy ha nem akarjuk teleologikusan felvetni a kérdést: mik a következményei a társadalom életében, a társadalom egész működésében?

Ma már közhelyszámba megy, hogy a filmélmény sajátos valami, amely csak bizonyos dimenzióiban, kiragadott mozzanataiban hasonlítható össze az egyéb esztétikai javak keltette élménnyel. A filmszociológiának – túl a két alapfeladaton: tömeges felvételek segítségével megrajzolni a moziba járás térképeit, és ugyancsak tömeges felvételekkel megközelíteni a filmízlés típusait – az a legfontosabb teendője, hogy feltárja a filmélmény mechanizmusát, megközelítse a befogadási folyamatot. Azt kell tisztázni, hogy a néző hogyan észleli a filmet (természetesen nem „a" néző észleli „a" filmet, hanem különbözőképpen észlelnek különböző filmeket), mit észlel belőle, mivé lesz a filmélmény a tudatában (vagy mi hogyan kerül éppenséggel a tudattalan régiókba), melyek itt az elemi pszichés

mechanizmusok, a neveltetés, életsors stb. által meghatározott fontosabb affinitások és ellenállások, a különféle szociális – például a „saját" csoport elvárásrendszereihez való igazodást lebonyolító, az élményt mintegy tudattalanul cenzúrázó, önkontrolláló – mechanizmusok.

Mind a három problémaszint természetesen ugyanúgy jelen van az olvasásnál és például a képzőművészetnél, mint a filmnél. Csak mindegyik területen vannak specifikus elemek, már a második, de főleg a harmadik pont vonatkozásában. Az esztétikai javak éppen a befogadás mechanizmusában, a befogadó és a mű konkrét kölcsönhatásában különböznek egymástól. S e folyamatot egyben a filmnél ismerjük egyelőre a legkevésbé. Az összes tisztázandó kérdésre természetesen akkor várhatjuk a leggazdagabb és legmegbízhatóbb válaszokat, ha komplex, az esztétikai javak valamennyi vagy majdnem valamennyi területét kutató vizsgálatokat folytatunk, amilyenekkel a Népművelési Intézet Kutatási Osztálya is kísérletezik.

Nyilvánvaló, hogy módszertani szempontból a befogadási folyamat vizsgálata támasztja a legtöbb nehézséget: itt lényegében szűz területen mozgunk. Mindjárt le kell szögezni, hogy a szociológia nem valamilyen pszichológiai területet akar bitorolni ezzel a kérdésfeltevéssel. A problémának természetesen vannak pszichológiai mozzanatai, és ezekkel feltétlenül számolni kell, mindamellett egyértelműen szociológiai talajon mozgunk. A mozi nézőtere társadalmi hely; a nézők elé vetített film társadalmi termék; vagy közvetlenül társadalmilag jelentős, vagy legalábbis szociológiailag feltétlenül releváns emberi ügyeket érint; a cselekmény fordulatai, a viselkedés- vagy „sors"-modellek, egyáltalában az esztétikai dimenzió aspektusai társadalmilag kialakult és szabályozott sztereotípiákhoz igazodnak; vagy ha a filmet éppen a sztereotípiák robbantása jellemzi, akkor ez benne a releváns társadalmilag; a nézők – pozitív vagy negatív, értő vagy nem értő – értelmezésmódjai, értékítéletei, érzelmi re-

akciói, katartikus élményei társadalmilag meghatározottak, szociológiailag relevánsak.

Két példát szeretnék felhozni arra, hogy hol válik el a pszichológia és a szociológiai megközelítési mód. Az egyik személyes megfigyelés, a másik a Népművelési Intézet vizsgálati anyagából való.

1. Az *Elvesztett őrjárat* című amerikai sivatag-film nézése közben, amikor a sivatagban eltévedt katonák már-már a szomjhalál szélén váratlanul oázisra bukkannak, és lovak, emberek őrjöngve vetik magukat a vízre, a mellettem ülő néző, látva, hogy az egyik ló milyen nyugtalanul, fel-felhorkanva, toporzékolva iszik, megszólalt: „No, ez már érez valamit." Nyilván arra gondolt, hogy a víz meg van mérgezve vagy hulla van benne. Vagyis: túl szépnek találta ezt a váratlan örömöt, nem merte magát átadni neki, inkább felkészítette magát arra az információra, hogy az öröm mindjárt a visszájára fordul, és az egyik ló bizonyos mozdulatait már ilyen információnak észlelte, holott erről szó sem volt.

2. A *Kifulladásig* című Godard-filmre vonatkozó kérdőíven felkértük a kérdezetteket, hogy írják le a film záróképét. Nem egy, hanem több esetben kaptunk olyan választ, amely a zárójelenet leírását ezzel a mondattal fejezte be: „. . . és akkor a Lány kétségbeesésében eltakarja kezével az arcát". Azok a személyek (egyébként természetesen nemcsak ők), akik „odalátták" a vászonra ezt a nem létező mozdulatot, kivétel nélkül „a tiszta nő és a bűnös férfi tragikus szerelme" szintjén értelmezték a filmet, és annak „drukkoltak", hogy a Lány „jó útra térítse" Belmondót.

Mind a két esetet megközelíthetjük individuálpszichológiailag: az 1. példát az illető egyénben lejátszódó izgalmi reakciósor problémájaként, a 2. példát pedig a vizuális észlelés pszichológiája szempontjából. Emellett azonban teljesen önállóan jelentkezik a szociológiai kérdésfeltevés.

Az 1. esetben arról van szó, hogy a kommersz filmnek és lektűrnek vannak bizonyos szabványos struktu-

rális elemei, például erre az esetre vonatkoztatva: nagy, igazi veszély nem szűnhet meg egyik pillanatról a másikra; a túl nagy szerencse mindig gyanús stb. (Figyelemre méltó e szabványok érintkezése civilizációnk bizonyos sztereotip életbölcsességeivel: ez is amellett szól – ami az említett komplex vizsgálat kiinduló hipotézisének egyik központi gondolata –, hogy korunkban a „kulturális javak" az értékrendszer és a mentalitás hordozói és a kulturális termékekhez való viszonyok rendszerében a mentalitás elemei tükröződnek.) Nézőnket a kommersz film megtanította arra, hogy egy szituációnál, képnél mit kell várnia, annyira, hogy ez a szabványos struktúra még észlelőberendezését is torzítva működtette. Egyébként, és ez sem érdektelen, az illetőnek „hosszú távon" még igaza is volt: az egység pusztulását végül csakugyan az oázis okozza, nem úgy, hogy a víz mérgezett, hanem erejüket vesztik, és képtelenek többé elmozdulni a víztől. Kerülő úton ugyan, de végül mégis a szabvány „jön be", tehát ez az egész esemény, mindkét oldalával, magával a tömegfilm naponta újratermelődő szabványával és a nézőnek a szabvány szerinti, ugyanakkor mélyen átélt, teljesen spontán reagálásával – eminensen szociológiai ügy.

A 2. esetben egyszerűen az történt, hogy a nézők a film tulajdonképpeni struktúráját, miközben a filmet nézték, behelyettesítették egy másik (a fentiektől eltérő, de megint csak szabványos, kommersz) struktúrával, ebben a hamis struktúrában azonosították magukat a Lánnyal, amikor pedig Belmondóval való „szép szándékuk meghiúsult", kétségbeestek helyette, eltakarták az arcukat helyette, és ezt a mozdulatot „látták". (Ennek az értelmezésnek a helyességét részint a kérdőív más kérdéseire adott válaszok támasztják alá, részint pedig annak a beszélgetésnek a jegyzőkönyve, amelyen a *Kifulladásig* vetítése után kb. 10–15 nézőnk vett részt.)

A befogadási folyamat tehát feltétlenül ugyanannyira szociológiai probléma, mint pszichológiai, s e

pillanatban stratégiailag az egész filmszociológia döntő kérdése.

A feladat már első pillantásra kettéválik. A tulajdonképpeni folyamat, amelyet le szeretnénk írni, hogy törvényszerűségeit megérthessük, fenomenológiailag akkor indul el, amikor a villanyt eloltják és a vásznon megjelenik az első felirat vagy kép, és akkor ér véget, amikor a villanyt felgyújtják (sőt a mozinéző, ugyancsak a szabvány tanítványaként, általában már az utolsó előtti képnél tudja, hogy vége a filmnek, ebben a pillanatban le is zárja az élményfolyamatot, és egyszerűen feláll, megindul kifelé). Nyilvánvaló, hogy a néző teljesen meghatározott elvárás-rendszerrel, tudatossági fokkal, a konkrét filmre vonatkozó meghatározott elképzelésekkel és feltevésekkel váltja meg a jegyet és ül be a nézőtérre, és hogy a „lezárult" filmélménnyel még sok minden történik a mozi után (a teljes törléstől – a tudattalanban ilyen vagy olyan későbbi funkciókra prediszponáltan bekövetkező leszálláson át – a tudatos, alapos feldolgozásig és különféle okokból tartós felszínen maradásig).

A befogadási folyamat elemzése tehát azt jelenti, hogy vizsgálni kell: a) a szűken vett – a vetítés alatt lejátszódó – folyamatot; b) egyrészt a nézőtérre lépéskor fennálló prediszpozíciót, másrészt a filmélmény következményeit.

Ennek az egész feladatnak a metodológiáját csak lépésről lépésre lehet kidolgozni. Exploratív vizsgálat keretében azt a feladatot tűztük magunk elé, hogy megpróbáljuk tisztázni a mozival szemben érvényesülő általános elvárás-rendszereket (összefüggésbe hozva ezeket az irodalmi ízlés és a műveltségszint bizonyos általános mutatóival), és körülhatárolni konkrét filmek tipikus hatás-változatait.

Az első feladatot négy kérdéssel közelítettük meg. A kérdezettek a 10 filmkategóriát (western, vígjáték stb.) rangsoroltak szubjektív preferenciájuk szerint, 8 élménytípus közül kiválasztották a sajátjaikat, 8 filmkiválasztási kritérium közül megjelölték a sajátjukat, és

egy ugyancsak 8 tételből álló listán megjelölték, hogy számukra a filmben mi a legfontosabb.

A konkrét film hatására vonatkozó kérdések megszerkesztésében elméletileg abból indultunk ki, hogy a film befogadásának milyensége durván három szinten közelíthető meg: azt kell tisztázni, hogy 1. a néző mennyire értette meg a puszta cselekményt, illetve mélyebb értelemben a kódot; 2. hogyan értelmezi mindazt, amit látott; 3. mennyire fogadja vagy utasítja el a filmet, tehát a legszubjektívebb értelemben milyen jellegű volt az élménye.

Itt közbe kell vetni, hogy ennek a felvételnek a keretében a konkrét filmekre vonatkoztatva értelmetlen lett volna annak a firtatása, hogy milyen elvárásokkal ültek be nézőink a nézőtérre, mert nem „moziba" jöttek, hanem a mi felkérésünkre vállalkoztak tudatosan egy szociológiai vizsgálatban való részvételre. A prediszpozíciós elvárás-rendszer csak akkor valóságos, ha a néző saját elhatározásából „csöppen be" a moziba; az általunk teremtett szituáció az itt releváns lelkiállapotot teljesen eltorzította. Magát a filmélményt, feltevésünk szerint, lényegében már nem torzíthatta el, hiszen éppen a mozivászon feltétlen szuggesztivitásának tételén alapul egész hipotézis-rendszerünk. Ám tegyük fel, hogy nézőink, abból a feltevésből kiindulva, hogy ha egyszer ezeket a filmeket vetítjük, akkor elvárjuk tőlük, hogy ezek tessenek is nekik, az egész idő alatt kontrollálták és cenzúrázták a saját reakciójukat, és felkészültek, hogy „jól" feleljenek. A kérdések azonban olyan jellegűek voltak, hogy nem lehetett (szociológiai értelemben) „hazudni": ha valaki nem értette, nem találhatta ki a helyes választ stb. És az anyag minket igazolt: világosan és élesen rajzolódtak ki a megértés szintjei, az értelmezés típusai, a szubjektív reagálás változatai. Emellett pedig, és ez kellemes meglepetés, a válaszolók nem törekedtek konformizmusra: megmondták, ha valami nem tetszett, érthetetlen volt, untatta őket stb.

Minthogy felvételünk exploratív, és részben tulaj-

donképpen arra törekedtünk vele, hogy a filmélmény megközelítésének módszertani lehetőségeit próbáljuk ki, kísérletképpen három részből állítottuk össze a konkrét filmre vonatkozó kérdőívet.

Az első 20–22 kérdést tartalmazott, részben általános jellegűeket („Mi volt a rendező szándéka Ön szerint ezzel a filmmel?"), részben a film különböző részleteire vonatkozókat (például a *Hamu és gyémánt* esetében: „Milyen gondolatokat ébresztett önben a fejjel lefelé lógó feszület?"). Ezekből a kérdésekből egyértelműen kiderül, hogy a néző mennyire értette meg a cselekményt, a kódot, és hogyan értelmezi a film egészét vagy bizonyos kulcsrészleteit. A válaszok sokasága igen plasztikusan (természetesen több dimenzió szerint) elkülönülő típusokat alkot. Csak az érdekesség kedvéért említjük meg azt a – kis létszámú – típust, amelyik teljesen szabadjára ereszti a fantáziáját, és mintegy újrakölti magának a művet. Egy tudományos fokozattal rendelkező természetkutató arra a kérdésre, hogy „Mi a viszonya Belmondo halálakor a kövér detektívnek a Lányhoz?" *(Kifulladásig)*, azt a meglepő választ adta: „Örül Belmondo halálának, mert most már övé lesz a Lány."

Ennél azonban mélyebbre akartunk menni, kevésbé kontrollált, kevésbé verbalizált rétegeiben is megragadni a filmélményt. Kísérletképpen 12 jelenetre bontottuk a filmet, hogy mind a 12 jelenetet osztályozzák először is négy szempontból, hogy tudniillik milyen mértékben emlékeznek rá vissza (2–3 nap elteltével), mennyire tartják fontosnak a film egészén belül, mennyire volt érdekes vagy unalmas, és mennyire idézik fel szívesen (mind a négy kérdéshez három fokozatot adtunk). Másodszor mind a 12 jelenetet be kellett sorolniuk egy 32 tételes melléknévlistán, aszerint, hogy melyik melléknevet (derűs, izgalmas, groteszk stb.) tartják jellemzőnek a jelenetre. Ennél a két kérdőívnél az első információ az, hogy a kérdezetteknek kb. 10%-a nem volt hajlandó válaszolni, azzal az indoklással, hogy képtelen az élményt 12 darabra bontani és a

jeleneteket külön-külön megítélni. A nagy többség válaszolt, mégpedig igen változatosan. Az anyagot még nem dolgoztuk fel statisztikailag, így még nem állapítható meg, hogy a változatok mennyiben alkotnak értelmezhető típusokat, csak az látszik, hogy a kérdezettek ugyanazokat a jeleneteket egészen különböző-képpen osztályozták (például a *Kopár sziget* bizonyos jeleneteit hol „izgalmasnak", hol „unalmasnak"). Az anyag első benyomásra igen sok információt tartalmaz éppen a keresett vonatkozásokban, így például valószínűleg a filmélmény legbelsejét érinti az a mozzanat, hogy a *Hamu és gyémánt*ban a Titkár lerészegedése és a bankett botrányba fulladása a válaszolók egy része számára „groteszk", más része számára „tragikus" stb.

A három kérdőív külön-külön a filmélmény egy-egy rétegét (vagy „rétegnyalábját") igyekszik megragadni, és összekapcsolva, összevetve adnak majd talán aránylag teljes – vagy legalábbis a teljesség megragadására már alkalmas módszer kidolgozását nagymértékben elősegítő – képet. Ezzel azonban még nem merítettük ki az anyagban rejlő információt. Összesen ugyanis hat filmet vetítettünk *(Hamu és gyémánt, Kifulladásig, Kopár sziget, Szegénylegények, Biciklitolvajok. A tűzön nincs átkelés)*. Összesen 316 válaszolónkból egy filmet látott 134 fő, kettőt 67, hármat 31, négyet 24, ötöt 29, hatot 31. Ha kombinálni fogjuk a három, négy és több filmet látott válaszolóknak a különböző filmeknél mutatkozó élménystruktúráit, igen gazdag és árnyalt tipológiára s egyben a filmbefogadási folyamat általános jellegzetességeit is az eddiginél mélyebben feltáró adatokra számíthatunk; de már a kétfilmes nézők anyaga is összetett információ lesz, s ezeknek a komplex szerkezeteknek a megvilágításában nyilvánvalóan plasztikusabb értelmet kapnak az egyfilmesek adatai is.

Ha pedig a filmanyagot össze fogjuk vetni az olvasásvizsgálat és a képzőművészeti felmérés adataival, várható, hogy egész konkrét információkat kapunk a

kulturális javak hatásmechanizmusára, a hozzájuk való viszony fő típusaira vonatkozólag

Az anyag feldolgozása még az elején tart, máris kibukkant azonban egy – meglepően tiszta – strukturális homológia az olvasmány- és filmélmény között.

Bizonyos szociológiai ismérvek szerint összehasonlítható – és elsősorban női – olvasóink és nézőink teljesen azonos attitűdöt mutattak az *Édes Anná*val, illetve a *Hamu és gyémánt*tal kapcsolatban, több esetben még szavaik is azonosak voltak. A filmmel kapcsolatban kifogásolták, hogy miért kellett ezt a nagyszerű filmet azzal elrontani, hogy Maciek és a Pincérlány nem lesznek egymáséi, miért kell Macieknek meghalnia. A regényre vonatkozóan pedig kifejtették, hogy gyönyörű írás, végig élvezték, csak éppen „az a gyilkosság" fölösleges a végén. Mindkét esetben nyilvánvalóan az primer identifikáció-típus fogalmazódik meg egészen durván, amelynek feltétlenül igénye a *happy end,* s amely a szomorú véget nem tudja elviselni, az tönkreteszi számára az élményt.

Azt, hogy a kulturális javakhoz való viszonyt – a kiválasztás, a befogadás és az értelmezés rendszerét és folyamatát – meghatározza a társadalmi eredet (neveltetés és életsors), a társadalmi helyzet, a csoporttudat, az objektív státus és ennek szubjektív értelmezése, az értékrendszer, a világnézet (mentalitás) stb. elméletileg eddig is feltételeztük, s a szaporodó művelődésszociológiai vizsgálatok empirikusan, tudományosan ki fogják mutatni, hogy a „kulturális viselkedés" nagyjából pontosan tükrözi társadalmi méretekben e tényezők összhatását. Amit nem tudunk, az az, hogy mi a funkciója maguknak a kulturális javaknak e tényezők alakításában: hogy tudniillik a könyvhöz, a filmhez, zenéhez, képhez stb. való viszony (eltekintve most a különböző szférák specifikumaitól, attól, hogy közvetlenül valószínűleg minőségileg más-más szükségleteket elégítenek ki) csupán kísérőjelensége-e a társadalmilag releváns viselkedésmódok rendszerének, vagy

pedig a könyv, a film stb. maga is konstituens eleme a társadalmi realitás összstruktúrájának.

Hipotézisünk értelmében az utóbbi az igaz. Úgy gondoljuk, hogy az esztétikai javak összessége, elsősorban a könyv és a film – s ma már talán elsősorban a film – az a közeg, csatorna, amely a primer családi, majd az iskolai – és ezen belül a *peers group* – hatásrendszer mellett az adott társadalom legfontosabb értékeit, valóságértelmezési lehetőségeit, konfliktus-„terveit" és konfliktus-megoldási sémáit, kötelmeit és tilalmait, viselkedésmodelljeit stb. közvetíti az egyén számára, tehát a család és a *peers group* mellett a legfontosabb szocializációs gépezet. E hipotézis ellen felhozták már, hogy a család hatása nem megkonterminálható, az esztétikai termékek áradata tehát nem lehet önálló társadalomformáló faktor. Csakhogy egzakt szociálpszichológiai kísérletek már egyértelműen kimutatták, hogy bizonyos viselkedésmódoknál a család és a *peers group* bizonyul az erősebbnek. Ami pedig igaz a *peers group*ra, az még fokozottabban igaz lehet a kulturális javakra. A problémát mindenesetre csak nagyon alaposan megtervezett, összetett vizsgálatok dönthetik el.

Filmkultúra, 1972. 3. sz.

VADAS JÓZSEF

MIT MUTAT A SZONDA?

NÉGYEZER KIÁLLÍTÁSRÓL

Rólunk kritikusokról gyakran mondják, persze a hátunk mögött: lelkiismeretlenek vagyunk. Mi tagadás, nem szoktam tiltakozni. Hogyan is tiltakozhatnék, amikor évente több mint négyezer kiállítás nyílik? Ha jól számolom, ez napjában tíz rendezvény. Márpedig hogyan vállalkozhatnék arra, hogy napi tíz kiállítást nézzek meg, hogyan is mondhatnám magam lelkiismeretesnek, amikor ennek a négyezer kiállításnak csupán elenyésző töredékét látom, és abból választom ki azt, hogy miről írok?

De nem a magam – és általában a kritikusi munka – nehézségeit kívánom ecsetelni. A szubjektív gondok nem tartoznak a nyilvánosságra. Lényegesebb az, ami a nehézségek mögött van. Maradjunk ennél, maradjunk a négyezer kiállításnál. És nézzük meg, legalább néhány kulcskérdés erejéig: mit rejt ez a szám?

Egyáltalán: sok vagy kevés-e a négyezer kiállítás? Mielőtt tehát a részletes vizsgálódásba fognánk, két adat. Két olyan adat, amely a napi tíz kiállításnál összehasonlíthatatlanul objektívebben dokumentálja a négyezres szám nagyságát. Gyakran hangzik el, hol vádként, hol indokolásként: sok a művész. Csakhogy kiállítás még több van. Több tárlat nyílik ma az országban, mint ahány bejegyzett tagja van a Művészeti Alapnak; s amiről szintén nem árt nem megfeledkeznünk: a több mint négyezer kiállítás mellett nem hat soknak az a

több mint négyezer könyv, amelyet a könyvkiadók bocsátanak útjukra.

Előttem a májusi kiállítások összeállítása. Még végigolvasni is sok, végignézni pedig, feltéve, hogy az embernek állása is van, szinte lehetetlenség.

De nézzük az eseményeket!

A program szerint idén májusban húsz kiállítás volt Budapesten. Ez nem sok. Úgy értem: megnézhető. S úgy számolom, töredéke a ténylegesnek. Osszuk csak el a négyezret tizenkettővel, majd az egy hónapra eső jó háromszázat öttel (hiszen a fővárosban él a lakosság egyötöde) – legalább hatvanat kapunk. Vonjuk ki a hatvanból a hivatalosan jegyzett húszat, az eredmény: negyven. Legalább negyven olyan rendezvény van, amely nem szerepel a közreadott listán.

Valóban (s most Budapestről beszélek): a kiállítási naptár nem tartalmazza a művelődési házakban, tanácsok helyiségeiben, iskolákban nyíló tárlatokat. Amiből két feltételezés adódik. Két rossz dolog. Vagy az van, hogy a kiállítások mintegy kétharmada – hogy úgy mondjam – alsó osztályú rendezvény, vagy rendkívül egyenlőtlen a tárlatok országos eloszlása.

Maradva a húsznál: meglehetősen nagy arányt képviselnek a már múzeumi jellegű, vagyis művészettörténeti összegezés céljából rendezett kiállítások. Ezek közé sorolom a Mednyánszky-, a Szentiványi Lajos-, *A magyar grafika múltja I.*, az Országh Lili-kiállításon túlmenően két élő művész bemutatóját is. Hiszen Bencze László válogatott, de retrospektív, az idős Gábor Móric kamaratárlata egyaránt inkább összegezésnek, mint valamiféle kezdeményezésnek tekinthető. Tévedés ne essék: nem a múltba fordulást kifogásolom. Igenis fontos a közelmúlt történetének minél gondosabb felderítése. Éppen ezt – a múlt értékelését – kérném tőlük számon. Hogy példákat mondjak: a Mednyánszky-kiállítás meg sem próbált rendet teremteni a datálatlanságtól kusza életműben: *A magyar grafika múltja I.* sem a történetek menetét, sem a két háború közötti szellemi frontokat nem tisztázza; Ben-

cze László retrospektív tárlata (noha nem vitathatjuk el a művész jogát a válogatásra) komoly hiányokat mutatott. Vagyis e múltba tekintő tárlatok nem hoztak kellő tanulságot. Jó vagy kevésbé jó műveket láttunk, de a művészeti köztudat nem gazdagodott új felismerésekkel, szellemi látókörünk nem bővült, annak ellenére, hogy az utókor – a fejlemények ismeretében – már bölcsebb lehetne.

A kiállítások másik nagy csoportját az évtizedek óta rendszeresen jelentkező művészek nem túl érdekes, nem túl érdektelen bemutatkozásai alkotják. Középhadnak lehet nevezni őket. Név szerint Cs. Kovács László, Veress Pál, Paulikovics Pál, Bálint Endre tárlatára gondolok. A se nem túl érdekes, se nem túl érdektelen minősítés nem a minőségnek szól. Nem feltétlenül annak. Hiszen nyilvánvaló, hogy piktúránkban – bálványai ellenére – más helyet foglal el Veress Pál, illetve Bálint Endre. Bálint régi és újabb monotípiái azonban éppúgy nem hoztak újdonságot, nem keltettek meglepetést, mint ahogy Cs. Kovács Lászlónak a művei sem változtattak azon a képen, amelyet korábbi munkái alapján alkottunk róla magunknak. Szó se róla, mindkét kiállítás élményeket adott, de egyik sem járt revelációval.

A harmadik csoportba – nem szívesen használom ezt a jelzőt, de nem tudok jobbat – a műkereskedelmi bemutatók tartoznak. Hangsúlyozom: ez a minősítés sem értékítélet. Hiszen Chiovini Ferenc munkáihoz aligha hasonlíthatók Tokay Ilona igyekezetről valló munkái. De kétségtelen, hogy van igény a festői közhelyek rutinos sokszorosítására, s az is tény, hogy ennek a tevékenységnek a felkarolását és mecénálását a Képcsarnok jól látja el. Ezt mutatta legalábbis a *Tiszatáj* című kollektív kiállítás, amely a vásárhelyi festészet drámai erőteljességét olcsón hatásvadászó klisékre váltó vásznakból állt össze.

A nagy számok törvénye értelmében a kiemelkedő teljesítmények mellett mindig akadnak olyanok, amelyeket megnézünk, amelyektől azonban nem leszünk

feltétlenül gazdagabbak – lelkiekben. Bencze Lilla és Csanak Éva kiállítását tekintjük ilyennek. Elsősorban számukra volt – továbbfejlődésük szempontjából – fontos a kiállítás; nekünk, a nézőknek mindkét bemutató keveset adott.

Volna végül a negyedik csoport. Azért a feltételes mód, mert új művészetet vagy új művészt avató kiállításokról nem számolhatunk be. Csupán egyetlen olyan tárlatról, Ásztai Csaba anyagáról, amely ugyan – szintén részben – nem volt ismeretlen, de amely egészében mégis mai művészetünk egyik új hajtását reprezentálta. (Itt említeném meg a Józsefvárosi Kiállítóterem ínyencségnek számító, az Új Zenei Stúdió tagjai által létrehozott *Kottaképek* című kiállítását, amely azonban – mint művelődési házban szervezett rendezvény – nem szerepel a kiállítási programban.)

Melyek mármost a Budapest kapcsán általánosan leszűrhető – országosan is érvényes – tanulságok? A legfeltűnőbbel kezdeném: a kiállítások közel felét a Magyar Nemzeti Galéria rendezte. Tehát egy múzeum. S ha a múzeumnak meghatározó szerepe van a fővárosban, akkor sokszorosan meghatározó szerepe van vidéken. Hiszen a Kiállítási Intézmények, népszerűbb és közismertebb nevén a Műcsarnok alig néhány helyiséggel rendelkezik az országban, s a Képcsarnoknak is csak a nagyobb városokban van üzlete. Nem utolsósorban ezért központja a művészeti életnek Pécsett a Janus Pannonius, Szolnokon a Damjanich vagy Kecskeméten a Katona József Múzeum.

A Nemzeti Galéria is rendez vidéken kiállításokat az anyagából (Oroszlány, Gödöllő, Békés); ugyanezt teszi az Iparművészeti Múzeum (Szécsény, Szolnok). Hasonló mecenatúra hatja át a vidéki múzeumok tevékenységét. Egészséges patriotizmusból részben saját anyagukból, részben az ott élő művészek munkáiból rendeznek kiállításokat.

Itt kell beszélnünk a művelődési otthonok, könyvtárak és egyéb közösségi intézmények szerepéről. Ezek, akárcsak a fővárosban, a kiállítások igen nagy

hányadát bonyolítják le. Budapesttel ellentétben azonban ezek sokkal szorosabban kapcsolódnak – programban és adminisztratíve is – a kulturális élethez. Kecskeméten a megyei grafikai kiállításnak, Salgótarjánban a megyei tárlatnak maga a művelődési központ a színhelye. De a művelődési házakban egész sor rangos egyéni, illetve beszámoló jellegű kiállítás látható.

Egy-egy kisebb vidéki város természetesen nem versenyezhet Budapest képzőművészeti életével. Már ami a kiállítási programot illeti. Vidék és nem vidék között azonban a képzőművészetben nincs színvonalbeli különbség. Ez lehetne a teljes évad minősítése. Májussal kapcsolatban ezúttal csupán ezt az általános helyzetképet megerősítő két konkrétumot említeném.

A vidék is részesül azokból az örömökből, amikből a pesti. Gondolok az úgynevezett vándorkiállításokra. *(World Press Photo,* Capa, az MNG X. csoportkiállítása, *Tanácsköztársasági plakátok)*. De látatlanban is – sok korábbi tapasztalatom birtokában – nyugodtan mondhatom: Keserű Ilona, Pécsi László, Berki Viola, Hajnal Gabriella vidéki kiállításai teljesen vagy lényegében megegyeznek fővárosi tárlataik színvonalával. Hozzátéve: nemritkán vidéki bemutatkozás után érkezik meg az, amit aztán Budapesten már revelációként fogadunk.

Hogy a fent említettek között van-e ilyen, azt nem tudom megmondani. Mindenesetre van – volt. Mint ahogy egyet magam is láttam májusban: Miskolcon, a városi könyvtárban. A Lengyel Lajos életművét monografikus teljességgel bemutató tárlat országos jelentőségű esemény volt.

Négyezer kiállítás – a szám maga lenyűgöző. Már korántsem ilyen kedvező a kép, már korántsem olyan nagy a választék, mint amekkorára a számból következtetni lehet, ha hozzátesszük: a négyezer tárlat jelentősebb hányada alapfokú ismeretterjesztésnek számító rendezvény. És persze, a maradékról sem lehet maradéktalanul jót mondani: a retrospektív anyagok nem tisztázzák a történeti, ideológiai, művészeti prob-

lémákat; az élő művészek bemutatkozását valamiféle nyugodt rutin hatja át. Ezért van az, hogy bár a kiállítóhelyiségek száma nem növekedett, mostanában kevesebb türelmetlenkedő panaszát hallani, mint tíz-tizenöt éve.

Vagyis: sok a kiállítás. De ne ebben keressük a bűnbakot. A szólással ellentétben – ez esetben – kevesebb se lenne több.

Művészet, 1979. 10. sz.

S. NAGY KATALIN

TÁJÉKOZTATÁS KÉPZŐMŰVÉSZETI VIZSGÁLATOKRÓL

1968 és 1974 között a Budapesti Történeti Múzeumban, a Mezőgazdasági Múzeumban, a Nemzeti Galériában, az Iparművészeti Múzeumban, a keszthelyi Balaton Múzeumban, a Diósgyőri Vármúzeumban, a Miskolci Galériában és Képtárban, több művésztelepen, valamint miskolci, szombathelyi, zalaegerszegi, nagykanizsai és budapesti lakásokban folytattunk képzőművészeti vizsgálatokat. Vizsgálataink alapvetően kétfelé irányultak. Egyrészt a múzeumlátogató közönség összetételét, a múzeumlátogatási szokásokat (például mód, gyakoriság, cél, felkészültség, viselkedés a kiállítási teremben stb.) igyekeztünk megismerni, másrészt a múzeumlátogató és a nem múzeumlátogató közönség képzőművészeti – ezen belül elsősorban festészeti – ízlését, ismeretanyagát, tájékozottságát, képválasztásának és elutasításának motívumait. Ez utóbbi kutatási témához többféle kérdőíves adatgyűjtést végeztünk, mélyinterjús beszélgetéseket folytattunk és vizuális tesztfelvételeket készítettünk.

KEDVENC KÉPZŐMŰVÉSZEK (NÉPSZERŰSÉGI LISTA)

Listavezető – lenyűgöző fölénnyel – Munkácsy Mihály. Az őt választás olykor háromszorosa-négyszerese az utána következőknek. Azt mondjuk: az egyetlen festő, akit szinte mindenki ismer, korra, foglalkozásra, iskolai végzettségre való tekintet nélkül. S vannak ré-

tegek, amelyek, ha megnevezni tudnak kedvenc művészt, őt nevezik meg: a múzeumba, kiállításra egyáltalán nem járók, a nyolc általános végzettséggel nem rendelkezők, a segéd- és betanított munkások.

A Munkácsy-hegemóniának azonban vége. Csontváry, Szinyei Merse, Ferenczy Károly ismertté válása, kedvelése jelzi az ízlésváltozást. A képzőművészet iránt érdeklődők, a múzeumba és kiállításra járók (azok, akik évente kétszer-háromszor megnéznek valamilyen kiállítást) az impresszionista-posztimpresszionista festők műveit kedvelik. Legtöbben Munkácsyt, Markót, Barabást, Madarászt együtt és egyszerre Csontváryval, Szinyeivel, Ferenczyvel, Van Goghgal és Gauguinnel. Az ízlésben egyszerre van jelen a múlt századi romantikus, realista festészet és az ezeket meghaladni kívánó múlt század végi, század eleji irányzatok. Az alacsonyabb iskolai végzettségűeknél még a XIX. századi festmények vannak túlsúlyban. A határ: a középiskolai érettségi. Az érettségizetteknél szinte megfordul a sorrend, a kedveltek listájára elsőként Csontváry, Van Gogh kerül.

A XX. századi művészeti alkotásokat a rendszeresen múzeumba járók, gyakori kiállításlátogatók, elsősorban az értelmiségiek fogadják el. A lista itt Csontváryval kezdődik, és korban Chagallig, Moore-ig, Bálint Endréig, Barcsayig jut el. A kifejezetten kortárs képzőművészetet a fiatal, harminc éven aluli értelmiségiek és az érettségizett szakmunkások kedvelik. Az ipari tanulóknál még együtt van Munkácsy és Vasarely, az érettségizett szakmunkástanulóknál elmaradnak a XIX. századi művészek és marad Vasarely, Salvadore Dali, Moore, Amerigo Tot s mindenekelőtt Picasso.

A legtöbb ember ízlésébe még csak a múlt századi művészet fér bele. Nagyon sokan ragaszkodnak a megszokotthoz, a vizuális konvenciókhoz, a képi sztereotípiákhoz. Azt szeretik, amit hagyományosnak vélnek, amiről rossz beidegződések, elsősorban rossz iskolai oktatás következtében úgy hiszik, hogy „élethű", „reális", a „valóságot visszatükröző", „természetelvű".

Ne felejtsük el, hogy igen széles rétegek életmódjában csak mostanában következik be olyan változás, hogy egyáltalán eljuthatnak a képzőművészethez. Látjuk viszont az ízlésmódosulásokat, azok irányát is: természetesen a képzőművészet-történet irányával egyezik. (Barabás, Munkácsy után Ferenczy, Csontváry következik, majd Derkovits, Vajda; nem esztétikai értelemben vett ízlésfejlődést jelent ez a trend, hiszen Munkácsy is minőséget jelent, Derkovits is, hanem egyrészt a saját korhoz közelebb kerülést, szociológiai ízlésváltozást, amennyiben a társadalmi feltételek, közölnivalók nyilvánvalóan másfajta produktumok szülői, másrészt a régi normákhoz való ragaszkodás helyett az újabbak s még újabbak elfogadását is, nem a régi megtagadását, csak az újabbak megértését, -érzését is, azaz: a vizuális kulturális tolerancia-szint növekedését.)

A FESTÉSZETI ÍZLÉS

Van különbség a múzeumba járó tanulók, értelmiségiek, munkások, alkalmazottak festészeti ízlésében, de inkább csak tendenciákban, vagy ha úgy tetszik: tolerancia-szintekben. A tendencia: elmozdulás a holtpontról, az akadémikus látásmódról. Az akadémikus látásmód ez esetben a következőt jelenti: a kép a megszokott beállításban, általánosan elfogadott szín- és formamegoldásban ábrázol az azonos kultúrában élők számára emocionális és intellektuális igénybevétel nélkül könnyedén felismerhető tárgyakat, eseményeket, személyeket. A nézők legtöbbje ennyit és *csak* ennyit lát meg egy képben, mert ennyit tud, hajlandó észrevenni (ez a szint egyébként megfelel a Panofsky által leírt, a képek jelentésrétegeire vonatkozó első képszintnek[1]). A kimozdulás iránya kétségtelen: nap-

[1] *E. Panofsky:* Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975.

jaink felé mutat. Az első fordulat: az impresszionista látásmódra ráérezni tudás és a posztimpresszionizmus elfogadása, Van Gogh, Gauguin, Szinyei, Csontváry érthetővé válása. Az érthetővé válás azt jelenti, hogy a néző ezeket is immár képes realistának, élethűnek, valóságosnak, épp ezért kifejezőnek, jelentős tartalmakat közvetítőnek tartani. Még épp ugyanazért fogadja el, amiért a XIX. századiakat kedveli. És ez a toleranciaszint kérdése! A múzeumlátogató közönség a XIX. századi romantikus-realista festményeket kedveli: ezek nem illeszkednek mindennapjaihoz, de ők nem is igénylik ezt tőlük; ezek a festmények ünnepélyes-fenséges-komor távolságban vannak a múzeumlátogató életvitelétől, de épp ezért „kiskatarzisokat" biztositanak: lehet tisztelni, nosztalgikusan csodálkozni, csodálni, lehet örülni ezeknek a képeknek; igenis, a közönség számára ezek valódi múzeumi festmények, ami egyben azt is jelenti, hogy valláspótlók, ideológia-pótlók, egy elveszett közösség etikumának és esztétikumának vélt hordozói (egyfelől a polgári jólét, másfelől a vallásos biztonság, de ugyanilyen súllyal egy idealizált magyar szabadságküzdelem Munkácsynál, az elveszett éden, a falusi és gyermekkori idillként elképzelt, soha nem volt tisztaság, tiszta természet Paálnál és Markónál stb.). A közönség idealizálja a XIX. századi festészetet, és a XIX. századi festészet is idealizáltatja magát, s ezt csak elősegíti, erősíti a XX. századi nem művészet, nem múzeumi művészet és a XX. századi művészet azon képáradata, amely külső formáihoz eszköztárként viszonyul ehhez a XIX. századihoz. A múzeumlátogató közönség azonban azt is tudja, hogy értenie és szeretnie kellene a XX. századi művészetet is. Ezért – és itt most nem érzékeltethető, milyen lassú folyamatban és milyen küzdelmek, megalkuvások során – a közönség megőrzi ugyan konzervativizmusát, de a kisszámú progresszió, a történelmi kényszer, a csoportpresztízs, a divat és nem utolsósorban a mindennapi, a hétköznapi esztétikumban tért hódító „modern" törekvések és még sok-sok motivá-

ció együttes hatására, ezt a konzervatív vizuális szemléletet őrizve lép egyet előre: elfogadja a XIX. század végi, XX. századi stíluskonvenciókat, többé-kevésbé rátestálva erre az előzőtől való elvárását. (Ugyanazért szeretik Markót, Munkácsyt is és Van Goghot, Csontváryt is; mert például a Csontváry-képeken még a fűszál is megszámolható, „olyan élethű", „mert a Csontváry még ugyanolyan, mint a valóságban", s mert a Csontváry-figurákra rá lehet ismerni!) De ezt a XIX. század végi, XX. század eleji elfogadást sietteti a kortárs, az úgynevezett avantgarde művészet, s főként az absztrakt, nonfiguratív festészet. Akiknek toleranciájából nem telik a nonfiguratív festészetre, azok Csontváryt, Van Goghot fogadják el ellene fegyverként. Minél több absztrakt, nonfiguratív festményt látnak, annál inkább elmarad a XIX. század, és lassan a szürrealizmus válik az elfogadási limesszé. Sőt, mint ezt a *Tér és idő a festészetben* című miskolci kísérleti kiállításunk bizonyította, a még újabb, a hatvanas-hetvenes évek festészetével, művészeti termékeivel szembeni türelmetlenség, értetlenség és ellenségeskedés elfogadhatóvá, fogyaszthatóvá teszi a lírai absztraktokat. A közönség ízlése kettős szorításban érlelődik: a konzervatív, a konvencionális, de idealizált, problémamentes festmények húzó és az izmusok, az új s még újabb festmények taszító feszülésében.

Számszerű adatokkal tudjuk bizonyítani: a választásokban, elutasításokban és elfogadásokban meghökkentő módon a hasonlóság dominál, és csak igen finom jegyek alapján válik mérhetővé a különbség.

Az oka? Az okát nem tudják. Feltételezhető, hogy az ok általánosan alacsony szintű vizuális kultúránkban rejlik. Nálunk az iskola nem neveli képlátóvá, képértővé a gyermekeket. Múzeumba járóvá igen. De nem sajátítják el a képlátás képességét, nem alakulnak ki a képnézés készségei.

Ez az állapot régóta tart, nemzedékek sora nőtt fel vizuális nyelvismeret nélkül. A magasabb iskolai végzettség, a szabad idő növekedése, a kulturális-műve-

lődési formákban való részesedés új rétegeket von be a hagyományos múzeumlátogató rétegek mellé (például érettségizett szakmunkásokat, elsőgenerációs értelmiségieket stb.). Ezek az új rétegek azonban ugyanúgy nem tudnak képet nézni, mint a régiek: itt szó van a figyelem, a koncentráció hiányáról, az emlékezetbe vésés és felidézés problémáiról, de főként a vizuális nyelv ismeretének hiányáról.

Művészet, 1975. 8. sz.

PAP GÁBOR

SZÁLLINGÓZÓ KULTÚRJAVAK

Gresham-féle „torvény": a pénzforgalom egyik összefüggésének állítólag Th. *Gresham* (1519–79) angol pénzember, Mária és Erzsébet királynők tanácsadója, a londoni tőzsde megalapítója által megfogalmazott tétele: ha egy országban ugyanabban az időben kétféle pénz van forgalomban, a rossz pénz kiszorítja a jó pénzt. Az összefüggést már korábban is ismerték. (~ még *bimetallizmus*)

Egyetemistaként – idestova húsz éve már – egyszer különös pénzszerzési lehetőség adódott néhányunk számára: giccskiállításon kellett tárlatvezetéseket tartanunk. A vándorkiállítási akciót a Képcsarnok Vállalat kezdeményezte, a fővároson kívül a megyeszékhelyekre és néhány nagyobb vidéki városba jutottunk el az anyaggal, amelynek fele klasszikus giccsekből tevődött ki, a másik felét pedig szolid képcsarnoki festmények és szobrok alkották. A mi feladatunk az volt, hogy elmagyarázzuk a tárlatlátogatóknak, miért rossz a giccs és miért jó a Képcsarnok mű-kínálata.

A magunk számára már akkor is másként fogalmaztuk meg a kérdést, tömörebben, és azt hiszem, kicsit maximalistán. Így: meghatározandó, mitől giccs a giccs, másként szólva: mi teszi giccsé a giccset.

Miután a tárlatvezetések mellékhatásaként több helységben ismeretlen tettesek felfeszegették a vitrineket, és elloptak néhány már akkor is ritkaságnak számító giccstárgyat (képcsarnoki képek eltulajdonítására emlékezetem szerint nem került sor), fel kellett tennünk magunknak a második számú kérdést is. Nevezetesen: miért kell az embereknek a giccs? Kicsit ér-

zékletesebben fogalmazva: mit esznek az emberek a giccsen?

Az első kérdésre kizárásos módszerrel próbáltuk meglelni a választ. Ilyen vagy olyan torzítások a XX. század közepén megengedett stílusfogásoknak számítanak. A fogyatékos szakértelem legfeljebb értéktelen művet eredményez, de nem feltétlenül giccset. A kérdés fokról fokra csúszott át az esztétika területéről az etikáéra, s mikor többé-kevésbé megegyeztünk abban, hogy a képességek helyett a szándékokat kell inkább gyanúba fognunk, már nem kellett sokat töprengenünk, hogy rájöjjünk: kérdésünket csakis társadalmi szinten fogalmazhatjuk meg úgy, hogy megnyugtató választ is kaphassunk rá. Innen – egyetemisták voltunk! – a klisék már önműködően ontották elénk a szebbnél szebb magyarázatokat. Társadalomváltás korát éljük, a régi életforma, rekvizítumaival együtt, letűnőben van, de az új még nem teremtette meg a maga új mítoszát, annak új kellékeivel, rítusaival. A túl gyorsan jólétbe csöppent társadalmi rétegek egyelőre a letűnt uralkodó osztály ízlését majmolják stb. stb. . . . Jó válaszok voltak ezek mind, csak éppen túl egyszerűek.

Annyit már tisztán láttunk, hogy a giccs „munkamódszere": egyetlen (vagy kisszámú) hatástényező felfokozása, végső soron érzéki természetű tetszetősség – és ezáltal a kelendőség – elérése érdekében. De hogy *mihez képest* fokoz fel egy-egy hatástényezőt a giccsőr, más szóval, hogy milyen is szűz állapotában az az igény, amelyet ő aljas ténykedésével műről műre meggyaláz – egészen durva fogalmazásban: hogy *mi helyett* kapjuk hát a giccset? – erre a kérdésre egyelőre nem találtunk kielégítő választ. Egyet bizonyosan tudtunk: ez a „giccs előtti" állapot nem közelíthető meg a képcsarnoki árukészlet irányából, de az éppen forgalomban levő művészettörténet-tankönyvek reprezentatív műtárgykínálata felől is bajosan.

A giccsek népszerűségi listáján ekkoriban még megfellebbezhetetlenül a következő három tétel vezetett: 1. kerti törpe; 2. gombolyaggal játszó macska; 3.

bőgő szarvas vízparton (változata: hattyúk tóban és tóparton). Utánuk kis szünet, majd az Olajfák hegyén ülő Krisztus következett, néhány más vallásos giccs társaságában („Engedjétek hozzám a kisdedeket", Hétfájdalmú Mária, Madonna galambokkal stb.). A vallásos képek esetében érthetőnek tűnt a századokon át bevésődött sémákhoz való makacs ragaszkodás. De vajon mi magyarázza a kerti törpe szűnni nem akaró sikerét? És ugyan miféle letűnt uralkodó osztálytól ránk hagyott arisztokratikus vagy kultikus örökség éltethet világégéseken át is egy gombolyaggal játszó macskát?

Eltelt egy évtized. Jócskán benne jártunk már a másodikban, amikor – Nagykőrösön, rokoni körben töltvén néhány gondtalan hetet – jártomban-keltemben figyelmes lettem egy újonnan épült ház kertjében egy érdekes csiki-csuki játékra. Az utcára nyíló ablak alatt, ott, ahol valaha a kiskert virított mű-sziklarakás előtt gondosan kialakított háromrétegű betonív feszült, két végén és az ív legmagasabb pontján egy-egy szikrázó üvegröggel. Az ív alatt előbb egy, majd rövidesen három kerti törpe tűnt fel. Középen a legmagasabb, két oldalán két apróbb termetű kísérője. A játék akkor kezdett izgalmassá válni, amikor megjelent a negyedik szereplő, egy dülledt szemű, gusztustalan nagy zöld béka. Kereste a helyét. Hol az egyik, hol a másik kísérő törpét túrta ki az ív alól, de sehogyan sem jött ki a maradék népséggel. Szemmel láthatólag megbomlott valami ott, a hajdani kiskertben, de hogy mi, azt úgy látszik, nemcsak én tudtam egyelőre nehezen megfogalmazni magamnak. Hogy nem pusztán a tömegegyensúly megtalálásáról lehetett szó, az első pillantásra feltűnt, hiszen ha csak ez lett volna a szempont, menet közben több jó megoldás is adódott volna. Nem egészen egyszerűen arról volt szó, hogy a békának nem ott volt a helye, ahová a kísérletező házigazda mindenáron erőltette.

Hónapok múltán tértem vissza ismét Nagykőrösre. Nem akartam hinni a szememnek: alig néhány centi-

méterrel távolodott el a béka a betonívtől, és a törpevár egyszeriben kísértetiesen kezdett emlékeztetni egy – szentélyre. Az alsó, középső és a felső világ rendre megkapta a maga reprezentánsait, s a középsőben a jól ismert, tengelyre szimmetrikus hierarchia kerekedett ki.

Miközben a felvételt elkészítettem a véglegessé érett műről, mintegy lopva megfogalmazódott bennem egy tanulság. Végeredményben egyetlen tényező gátolja, hogy ez a giccsparádé a szó emelkedettebb értelmében is szentéllyé váljék: az, hogy valamennyi részeleme túlontúl konkrét, hivalkodóan, már-már személyeskedően egyéni karakterű. Ugyanakkor, bármennyire túlkonkretizált létező, mégis sorozatban gyártott. Azaz egyéniség és mégsem egyéniség. Fából vaskarika.

Az ellentmondás több fokozatú, érdemes visszafelé számba venni a fokozatokat. Ha nem sorozatban gyártódnék a kerti törpe (a béka, a gólya, a macska, a szarvas, a hattyú stb.), az egyénisége kétségkívül szuverénebb lenne, csakhogy – minél magávalragadóbb ez az egyéniség, annál kevésbé indokolt az elhelyezése az adott konstellációban. Másrészről viszont maga a konstelláció, a szentély-modell, réges-rég idejét múlta, ha beléilleszkednék is a figura, ez csak annál rosszabb lenne rá nézve.

Képzeljünk el most egy extrém esetet. A figurák csak annyira egyénítettek, hogy egy-egy jellegzetes – nem csupán emberi és főleg nem csupán személyes – létállapot megjelenítését a siker reményében elvállalhassák. A „felső világ" képviseletében feltűnő betonív olyan méretű és részletkiképzésű, hogy a nap és az év során bekövetkező fontosabb fényváltozások jól szemléltethetőek legyenek a – direkt vagy indirekt – közreműködésével. A „középső világ" három figurája egy-egy napon belül a reggel-dél-este, egy-egy éven belül a tavasz-nyár-ősz hármasságára utal, de nemcsak képletesen, hanem valamiféle alkalmas megoldás révén érzékszerveinkkel követhetően, visszaiga-

zolhatóan is. Végül az „alvilág" képviselője, a béka következetesen árnyékban marad, és a téli időszakban, valamint minden éjjel övé a teljhatalom. Nyilván nem vallást tenni akar ugyanis a „törpe-szentély" építője, sem múltat idézni, sem valamiféle liturgiai példatárat felmondani. Inkább olyan jelhalmazt próbál, ha ösztönösen, ha tapogatózva is, elemről elemre összerakosgatni, amely a maga belső csomópontjaival, azok elrendeződésével egy tágabb és az ő, az építő életében is óráról órára, napról napra, évről évre nyilatkozó, ható csomópont-erővonalrendszert testesítene meg, és engedne időről időre – kit-kit a maga helyén és idejében,– látványosan visszaigazolódni. Hogy egy ilyen jelhalmaz szükségképpen hasonlít valamely – esetleg többféle, egymással közvetlen kapcsolatba nem is hozható – történelmi vallásalakulat központi kultusztárgyához (tárgyegyütteséhez)? Mi van ezen csodálkoznivaló? Hiszen ez utóbbiak éppen az ilyen, természeti ritmusokra közvetlenül rímelő összetett jelhalmazokból vonódtak el és kanonizálódtak annak idején, a társadalomfejlődés adott szakaszaiban. És ma talán nem ugyanezek a ritmusok munkálnak alapvetően bennünk és körülöttünk?

Ha a szokásosnál kicsit alaposabban vizsgálódunk körül a „lehullott kultúrjavak" világméretű nagy szemétdombján, hamarosan kiviláglik, hogy iménti feltételezésünk nem is volt olyan képtelen, mint ahogyan exponáltuk. A „kultusz" fokozata aránylag könnyen felismerhető minden idők és helyek kerti törpe típusú lényeiben, akár mint kincsőrző földmélyi apróságok (láthatatlanná tevő csúcsos sipkával), akár mint egy fényből szőtt, illékony lányalak (mondjuk Hófehérke) kifejezetten földhözragadt kísérői-ellentétpárjai bukkannak elénk. (Ez utóbbiak is föld alatt tevékenykednek, attribútumaik, akárcsak a klasszikus kerti törpéké, mindig és mindenütt az adott helyen éppen használatban levő bányászlámpa és bányászcsákány!)

Ha ezen a fokozaton megállapodnánk gondolatmenetünkben, derült lélekkel nyugtázhatnánk, hogy a

„Kertitörpe-hadművelet" esetében a társadalom felső rétegeiben, a Grimm-, a Hauff-mesék vagy a Nibelung-ének szintjén kialakult mitológiai figurák alászállásának, „elnépiesedésének" tipikus jelenségével állunk szemben. Sajnos a kérdés nem ilyen egyszerű. Most két olyan példát – egy háromszáz éveset és egy jelenkorit – fogunk szemügyre venni, amelyek mindegyike a köznapi (szótári) értelemben vett mitológia szintje alatti rétegekbe vezet vissza bennünket, arra a fentebb már említett létfokozatra, amely közvetlenül és látványosan visszaigazolható csomópont-erővonalrendszerek megteremtése és folyamatos működtetése révén magukkal az alapvető természeti ritmusokkal őrzi a kapcsolatot.

Ha az első példával szembesülni kívánunk, kissé ki kell mozdulnunk a jelenkori hazai miliőből, mind térben, mind időben. A Csehszlovákia északnyugati csücskében fekvő Kuks helység neve ma nem szerepel a hivatalos autótérképeken. Annál fontosabb központja volt a közép-európai barokk művészetnek a XVIII. század elején. Franz-Anton Spork generális rezidenciája az Elba völgyének két oldalán emelkedő két párhuzamos dombvonulatra épült, és a maga korában párját ritkítóan fényes, rangos építészeti-szobrászati együttesnek számított. A folyó partján elterülő rét az ünnepi kocsiversenyek színhelyéül szolgált. A mitológiai köntösökben pompázó versenyzők és a látványosság szemlélői gyaníthatólag nem voltak már teljesen tisztában vele, hogy bajosan tudnának olyan jelmezt kiválasztani az antik és a keresztény mitológia gazdag kelléktárából, amelyet magukra öltvén ne valamely égi tünemény megtestesítőivé válnának, s így futásuk ne annak futását jelentené akarva-akaratlanul is. (Vö. *Művészet,* 1976. 9. sz. 32–34. old.)

A nyújtott ellipszis alakú, klasszikus előképeket idéző versenypálya tervezője és a „körlet" szobrászati díszítésének tervezője-irányítója a kor vitathatatlanul legnagyobb szobrásza, Mathias Bernhard Braun (1684–1738) volt. A pálya szélén, a futás mérföldkö-

veiként is az ő apró remekművei sorakoztak egykor: ihletett órákban fogant, magasrendű művészettel megformált – törpealakok. Miután az Elba áradása egy viharos tavaszi hajnalon elmosta az egész versenypályát (és a kastélyt), a néhány megmaradt szobrot a kegyeletes utókor a hajdani uradalom kórházépületének kertjében állította fel. Köztük egy törpét. Én már itt találkoztam vele. Szomorúan néztünk egymásra. Ő is tudta, amit én: rendelt köréből kisodortatván menthetetlenül kerti törpévé vált.

A másik példa időben tőlünk karnyújtásnyira született, térben sem sokkal messzebb. Hollandi protestáns családok karácsonyestéjének, illetve az azt megelőző advent-estéknek kedvelt szertartási kelléke a műzöldbe állított nyurga gyertya, a törzsébe festett, mintegy az alanti műzöldből kihajtó fenyőfával. Ez utóbbinak egymás fölötti ágindításainál (a fa egymást követő „emeletein") naptári dátumok sorakoznak, felülről lefelé egészen december 24-ig. Advent időszakában minden este meggyújtják a gyertyát, s hagyják leégni a következő dátumig. Karácsony estéjén azután elmarad az utolsó számjegy is, a fény a fenyő csúcsán lángol, hirdetvén, hogy ennél lejjebb már nem fog szállni, nincs ok félelemre. Nyilván ennek örül a fa törzse körül, fény és árnyék birodalmának határán táncot lejtő, pirossipkás-pirospozsgás, kifogástalan pedigréjű törpecsalád is. (A fény-fa szerepkörére vonatkozó analógiákat lásd *Művészet,* 1976. 11. sz. 36. old.; 1977. 3. sz. 23. old.; 1978. 1. sz. 4–5. old.)

A létfontosságú éves fénymozgások látványos számontartása természetesen ez esetben sem feltétlenül tudatosan zajlik le a szupercivilizált nyugat-európai polgári miliőben. De lezajlik. És a fénymozgás mérföldkövei ezúttal is törpék. Hogy egymást követő mozgásfázisok megtestesítői, azt maguk árulják el a legkészségesebben, egyöntetű megjelenésükkel és egyforma mozgásukkal: a négy figurát nyugodtan tekinthetem egyetlen figura négy mozgásfázisának is. Nincs az a körmönfont okoskodás, amellyel e feltételezés jo-

gosulatlanságát perdöntően be lehetne bizonyítani.

A giccsesedés itt szemmel láthatólag a legfelső fokozaton, a megformálás fokozatán következett be, a figurák – az élőlények és az élettelen szereplők: a betűk és számjegyek – túlkonkretizálása folytán. A mértéktelenül „szét-egyénített" részekből már csak a groteszk közlésszintjén lehetett volna esztétikailag elfogadhatót összegezni, ehelyett a pátoszos és a kedélyes (a negédes) közlésszint erőltetődik. . .

A művé érésnek ezen a lépcsőfokán bukfencezett fel a nagykőrösi kertitörpe-szentély „művészi" programja is. Furcsa paradoxon: nem végérvényesen. Várhatólag maga a természet fogja talpraállítani, ha a kisbetűs alkotó, a kísérletező háziúr nem akadályozza meg ebben. A társadalommozgások szünet nélkül fel-felcsapó tajtékja, a gyorsan fel- és letűnő kordivat formálta ilyenné, túlegyénítetté, bumfordivá, röhögtetővé (nem nevettetővé, hanem röhögtetővé!) ezeket a különben „helyükön levő" figurákat. A nagybetűs Alkotó, a természet lassúbb, de feltartóztathatatlan munkája nyomán azonban fokról fokra visszanemesedhetnek, lekopván róluk szűkebb értelemben vett korukkörük külsőségei, olyan „bálvány-figurákká", amelyek hosszabb távon is képesek közvetíteni ember és kozmosz párbeszédében, és ezáltal, mintegy visszahatólag, maguknak a társadalommozgásoknak a milyenségéről is hiteles képet adhatnak a mindenkori utókornak. Persze nem a tajtékzó felszín, hanem a munkáló mély szintjén.

Érdemes még egy futó pillantást vetni a másik két „listavezető", a gombolyaggal játszó macska és a vízparton bőgedező szarvas genealógiájára is. (A sors különös kegyéből éppen ez írás előkészítése során sikerült „együttkapnom" őket, egy frissen berendezett hétvégi ház szentélyében.) Példák nélkül itt sem boldogulunk.

Hogy valóban a világgömbön őrködő, a róla letekeredő kígyón úrrá levő sugárpamacsos lény – itt bozontos Fo-kutya, ott sörényes oroszlán, ismét másutt

bolyhos kiscica, hol melyik állat kínálja éppen markáns és egymáséra éppen e tekintetben hasonlító külalakját a mögöttes eseménysor élményt adó megtestesítésére –, szóval hogy valóban ez a csodalény lenne a mi untig csodált cicamicánk egyenes ági felmenője? Ha az „egyenes ágat" szigorúan lineáris értelemben vesszük, vagyis az időrendhez igazítva és közvetlen kapcsolódások szintjén értelmezve, akkor egy ilyenfajta leszármazás egzakt bizonyítása nyilvánvalóan kilátástalan vállalkozás. Nem is erről van szó. Viszont a formaadást meghatározó, a tudatosság szintjéig csak ritkán felnyúló képzetvilág – példák sorával egzaktul igazolhatóan – évszázadokon, sőt évezredeken át is makacsul őrizhet egymáshoz igen közelálló formaképleteket egymástól igen távol eső korokban és területeken is, ha azok mögött azonos vagy hasonló s a mindenkori őrző közösség számára létfontosságú természeti-társadalmi mozgások és állapotok munkálnak, illetve húzódnak meg.

Ha azonban ennyit sikerült belátnunk az előttünk sorakozó képek tüzetes megszemlélése után – s ugyan mi tarthatna vissza attól, hogy ennyit belássunk? – akkor a jövőben remélhetőleg óvatosabban fogunk majd gazdálkodni néhány olyan gesztusunkkal, amelyet eddig meglehetősen rutinszerűen, sebtiben tettünk meg. Óvakodni fogunk például a Makkai Zsigmond backamadarasi kapuján napkerékkel játszadozó oroszlánt mondjuk A. Heyer osztrák (német, angol, francia, olasz, mindegy, csak nyugatról jöjjön és „felülről") *magister artium* „mesterkézre vallóan élethű" labdázó macskájából mint egyedüli ősforrásból levezetni. Még akkor is óvakodni fogunk ezt tenni, ha ez utóbbi történetesen évtizedekkel, esetleg évszázadokkal korábban készült, mint az 1890-es évszámot viselő faragott kapu. (Amelyet tudvalevőleg nemzedékről nemzedékre szertartásosan megújítottak mindenkori gazdái, így eredete beláthatatlan messzeségekbe nyúlik vissza. Ellentétben A. Heyer művével, amely viszont éppen itt és most és őáltala készülte révén válik – legalábbis elv-

ben – figyelemre méltóvá.) És ugyanígy óvakodni fogunk attól, hogy M. Müller úr „Hajnali gerjedelem" című remekművének formaalakító elveit kérjük számon a hazai és a nem hazai népművészet számtalan „beszélő szarvas" típusú jelhalmazának bármelyikén. (Vö. *Művészet,* 1974. 3. sz. 29. old.; 1976. 1. 12. 19–20. old.; 1976. 11. sz. 13. old.; továbbá *Forrás,* 1977. 9. sz. 52–55. old.)

Nem véletlenül ismételtem annyit az „óvakodni", „óvatosan" kifejezéseket. A kérdés horderejére jellemző, hogy hazai néprajzkutatásunk mindmáig, mintegy hagyományosan, felesleges luxusnak ítéli az ilyenfajta óvatoskodást. Ennek egyenes következményeként a közölt példáinkhoz hasonló tartalmas jelhalmazok szigorúan csakis a találomra hozzájuk rendelt biedermeier vagy egyéb „előképek" szűrőrétegén át engedtetnek be legújabb kori művészetünk vérkeringésébe. Hogy egy ilyen szűrés után mi marad még használható ebből a csodálatosan gazdag és sokmondandójú örökségből a ma, illetve a holnap számára, azt nem nehéz elképzelni. De azt sem, hogy kinek lesz kedve ilyen feltételek mellett sáfárkodni ezzel az örökséggel...

Másrészről – hogy a leggyakrabban és legmeggondolatlanabbul alkalmazott gesztusunkat is sorra vegyük végre – a fentiek végigszemlélése és végiggondolása után talán valamivel tartózkodóbb mozdulattal fogjuk lesöpörni jelenkori művelődésünk gazdagon (talán túlságosan is gazdagon) terített asztaláról a múlt káros maradványainak (és semmi másnak!) ítélt giccseket. És velük mindazt, amiből a mostoha társadalmi viszonyok között ezzé váltak: a jövő számára is értékes tanulságokat kínáló, beszédes jelhalmazokat. Mert nem hiszem, hogy ez volna ma az igazán hősi és az igazán építő gesztus.

Akkor hát mi? Fessünk (faragjunk, hímezzünk) talán minden macska helyére oroszlánt, minden gombolyag helyére rozettát vagy spirál-motívumot, minden fonál helyébe kígyót? A kérdés – feltevőjére vall. Gicscset anti-giccsel, népiesch-t anti-népiesch-sel lecse-

rélni – jellegzetesen demagóg javaslat, amelynek felfakadása körül általában ugyanazok a szándékok sűrűsödnek, mint amilyeneket magának a giccsnek a születése körül érzékeltünk.

Nyilvánvalóan nem erről van szó. De mielőtt az utolsó kerti törpét, macskát, szarvast, hattyút stb. kidobnánk az ablakon, nem árt tudatosítanunk magunkban, hogy az az összefüggés-rendszer, amelynek a megjelenítői helyén mint méltatlan cserejátékosok ma ők díszelegnek, a jövőben is mindig felgazdagítható lesz – hogy példánknál maradjunk: nem a macska, hanem az összefüggés-rendszer és a macska *közös* csomópontjai és erővonalai mentén – értelmes és tartalmas, mindig az adott korhoz szóló jelhalmazokká. Olyanokká, amilyeneket ma – ez megint csak egzakt módszerekkel bizonyítható tény – *nélkülözünk!* És amelyek helyett kényszerűségből fogadjuk el, sőt keressük a giccset, és minden valószínűség szerint keresni is fogjuk mindaddig, amíg emezek halvány visszfényét még felcsillanni véljük rajtuk.

Végezetül járjuk be most fordítva az eddig megtett utat. Láttuk, miként giccsesedik el menthetetlenül a maga korában és körében rangosnak számító műremek, mihelyt kiemelődik a számára eredetileg megalkotott funkcionálási rendből. Kunkovács Lászlónak Fekete József juhász – kortársunk – lakásbelsőjéről készített páratlanul értékes dokumentumfelvétele arról győz meg, hogy a leghitványabb, legaláhullottabb, mondjuk ki nyíltan: leggiccsesebb egyedi „műalkotások" is képesek bizonyos mértékig visszanemesedni, ha a közlésrendszerük, értelemhordozó formaegyüttesük csorbítatlan marad. Mintha e rendszer fegyelmező ereje nem engedné ilyenkor túlegyéniesedni a részletelemeket, még akkor sem, ha azok az eredeti kontextusban, amelyből kiemelődtek és szó szerinti idézetekként idekerültek, esetleg kifejezetten egyénített, személyes jelleggel felruházott ember-, állat- vagy növényalakok voltak.

Elképesztő sugalló erővel teremtődött újjá a XX.

század végi juhásztanyán a legeslegősibb kultikus jelhalmazok egyike, az életfa, törzse körül a különböző rendű-rangú állatokkal, növekedése egymást követő fokozatain így vagy úgy jelzett létformaváltásokkal. Fekete József nyilvánvalóan nem gondolt a távol-keleti mitológia Fo-kutyájára, amikor tévedhetetlen biztonsággal kijelölte, hol legyen a helye a kompozícióban az oroszlánok szerepkörében őrködő kutyáinak. A „más közeg", a létformaváltást jelző-jelenítő fotóbevágás is pontosan ott jelenik meg a fa törzsén, ahol minden idők jelhalmaz-életfáin a hétköznapi létszinten definiálhatatlan rozetták vagy egyéb központi jelentőségű jelvények. Mindenesetre olyasvalamik, amiket érdemes őrizni az őrzésükre rendelt lényeknek. És mindez úgy történik, hogy az alkotónak sejtelme sincs róla, mire célozhat a néprajzkutató, amikor a műre mutatva azt kérdezi tőle: ez, ugye, életfa? Akárhogyan álljon is a dolog, lehetetlen észre nem vennünk, hogy Csontváry Zarándoklása óta nem fogalmazódott meg ilyen elhitető erővel ez a téma a magyar művészetben.

És a többiek? A hattyúk (tóval, Lédával vagy ezek nélkül)? A gólya, „aki" hozza vagy nem hozza a gyereket? (Jellegzetes giccs-alternatíva!) És a vallásos témák? Nos, valamit a belátásra is bízni kell. A közölt képanyag, ha töredékes is, úgy gondolom, sokkal többet és sokkal meggyőzőbben vallhat ezeknek a témáknak a sok évszázados viszontagságairól, mint akár a legterjedelmesebb szöveges elemzés. Kizárólag rajtunk múlik, azon, hogy mennyire leszünk képesek, illetve mennyire leszünk hajlandók elmélyedni bennük, lépésről lépésre aggályosan különválasztván a fontosat a jelentéktelentől, a magvast a felszínestől, a pillanatnyi szeszély szülte ötletsziporkákat a lét mélyeibe világító, emberöltőkön át sem halványuló fényektől, hogy mennyi tanulságot meríthetünk belőlük végül is a jövőnek. Mint ahogy az egész giccs-problematika jövője is – ez hosszú évek tapasztalatai nyomán kikristályosodott meggyőződésem – kizárólag ezen múlik.

S. NAGY KATALIN

LAKÓSZOBA-FESTÉSZET

Kép a lakószoba és az előszoba falain? Szinte hallani vélem a csodálkozást: minek foglalkozni ezzel, eléggé evidens, hogy egy kép a falon van. Csakhogy nem mindegy: hol, hogyan, milyen elrendezésben, mi és mennyi?

Nemcsak a műgyűjtőknél, hanem a polgári lakások nappali, dohányzó, társasági összejövetelekre berendezett szobájában is sok festmény tapétázza a falakat, rendszerint két-három sorban egymás felett. Családi ereklyék és a gazdagság, jólét megtestesítői ezek a képek. Minél régebbi a családfa és minél gazdagabb a lakástulajdonos, annál több a festmény a falon. Az értelmiségiek egy csoportja és nemegyszer az államapparátusban dolgozók is igen nagyszámú festményt halmoznak fel. Még a lakótelepi lakásokban is tovább növelik az amúgy is meglevő zsúfoltságot a szorosan egymás mellé helyezett, sőt nemegyszer két sorba rakott képekkel azok az értelmiségi és államapparátusi dolgozók, akiknek a polgári lakás az alapminta.

Stabil, standard helye van a kettős ágyak felett az olajfestmény-szentképeknek és a festmény funkciójú családi fényképeknek. Az újgazdag-csendélet is mindig a bőrgarnitúra fekhely-része fölé kerül, szemben az ajtóval, hogy a belépő azonnal észrevegye. A feudális paraszti bútorozású két- vagy háromosztatú parasztházakban a szentképek helye a szent sarok. A falusi családi házak tisztaszobáiban, ahol öntudatlanul is tovább él a szent sarok hagyománya, a szent sarokba kerülnek a leginkább megbecsült festmények, tájképek,

esetleg képcsarnoki képek vagy az ismerősök, rokonok által festett képek.

A kispolgári lakberendezésben is fellelhető törvényszerűség a képek elhelyezésében: egy nagy olajfestmény kerül középre, az ágyak fölé, a rekamiék, heverők fölé pedig, szintén középre egy nagyobb és mellette, kétoldalt egy-egy kisebb kép. Ez a rendszer azokban a modern, variabútorozású lakásokban is megmarad, ahol a bútorok már nem, de a kiegészítő tárgyak, textíliák, dísztárgyak és festmények még a kispolgári ízlés normáit tükrözik.

Igen kevés festmény van a falusi parasztházakban. Még az újonnan épült családi házakban és a kétszintes házakban is kevesebb, mint a hasonló jellegű városi lakásokban. A legtöbb festmény a több generációs értelmiségi és a polgári (netán „kapitalista") vagy nemesi származásúak és az „újgazdagok" lakásaiban található. „Újgazdagon" értve azt a különböző iskolai végzettséggel rendelkező, különböző foglalkozási összetételű csoportot, amelynek jövedelme, vagyoni helyzete erősen meghaladja az e tekintetben közvetlenül utána következő csoportét is. A sok pénz befektetést igényel. A festmény áru, tőke.

A legkevesebb festmény természetesen a legszegényebbek lakásaiban van. Olyan lakást, ahol egyáltalán ne volna legalább szentkép vagy újságkivágás, repro, csak nagyon keveset találtunk. Ez már a szegénységnek az a foka, amikor helyesebb nyomorról, nincstelenségről, teljes létbizonytalanságról beszélni. Ahol a szegénység minden látható jele (kevés, öreg, széteső bútor, kevés, rossz minőségű, szedett-vedett kiegészítő tárgy, leromlott lakásállag stb.) mellett is van néhány festményként funkcionáló objektum, ott még nem adták fel teljesen a küzdelmet, az ijesztő körülmények között is működik valamiféle késztetés a társadalmi beilleszkedésre, a társadalmi normák betartására vagy a tehetetlenségi nyomatéka nagy a valamikori jobb körülményeknek, a megszokásnak. A festmény egy meglevő vagy hiányzó értékrend szimbolikus tár-

gya, léte vagy nemléte önmagában is kulturális mutató. A városi szakképzetlen, néhány iskolai osztályt végzett, rendszerint munkahelyhez stabilan nem kötődő segéd- vagy alkalmi munkások, akik rendezetlen családi viszonyok között élnek, sok gyerekkel, lakásaikat nem képesek otthonná alakítani, a kulturális eszközök (festmény, könyv, lemez stb.) és a tömegkommunikációs eszközök (magnó, lemezjátszó, televízió) közül jóformán semmit sem birtokolnak.

A falusi és a mezővárosokat övező családi házakban is akkor jelenik meg az első „igazi" festmény (tehát nem szentkép és nem katonai emléklap, családi fotó), amikor a falusi háztartás átrendeződése megindul, és városi elemek jelennek meg az életmódban. A nem vallási ideológiát szolgáló, hanem a tisztán polgári táblaképfestészet megjelenése a lakásokban (még ha giccs is) a városi életmódra jellemző tendenciák erősödésének, a városihoz való közeledésnek a mutatója. A festmény a városi lét velejárója, reprezentálója.

A BESZERZÉS MÓDJA

A festményeket a búcsúkban, vásárokon, amatőr festőktől, képzőművészek műtermeiből, rajztanároktól, állami üzletekben, kiskereskedők boltjaiban és a Képcsarnok-boltokban vagy képcsarnoki ügynököknél szerzik be. A képcsarnoki képek aránya a legkisebb. A képcsarnoki hálózatból kimaradnak területek földrajzi és társadalmi értelemben egyaránt. Az állami kereskedelem sem áll e téren a helyzet magaslatán, így aztán mindenki úgy elégíti ki szükségleteit, ahogy tudja, ott szerzi be a képeket, ahol kínálják. Ez az üzlet a Képcsarnok és az állami kereskedelem hiányosságai miatt a bóvlit, a giccset, a kispolgári ízléstelenségeket kínáló butikok, magánkereskedők, egyéni akciók során árujukat értékesítők kezében van sok helyütt. Jelen vannak a kirakodó-, állat-, országos vagy helyi vásárokon, a búcsúkban, a piacokon, ahol nagyon sok

ember megfordul, nagy pénzek cserélődnek, és nagy a késztetés a festményvásárlásra. A Képcsarnok, az állam lemond ezekről a forrásokról, átengedi a terepet azoknak, akik nem képesek és nem is akarnak mást létrehozni és áruba bocsátani, csak giccset, kispolgári objektumokat. A „szent", a „fensőséges", az „elit" művészet kivonul az „igazi" színhelyekről múzeumok, kiállítóhelyiségek és elegáns üzletek falai közé, ahova nem jutnak el – mert életvezetésükből következően nem is juthatnak el – emberek tömegei. A festmények iránt olyan ütemben növekszik az igény, ahogy épülnek a családi házak, társasházak, lakótelepek. Az évente százezres nagyságrendben növekvő lakásállományt és a vele járó igényeket nem követi a festménybeszerzés lehetőségének szélesedése, javulása.

A Képcsarnok bizonyos értelemben minőségi színvonal, de még az állami kereskedelem kínálata is jó minőségű azokhoz a termékekhez képest, amikből a lakosság válogathat a kedélyesebb, a köznapi élethez közelebb álló színhelyeken. Miközben a Képcsarnok raktáraiban eladhatatlannak tűnő készletek halmozódnak fel, a vásárokon, búcsúkban, nagy piacokon minden elfogy.

Jelentős szerepe van ebben a rendezetlen és esetleges árutermelésben és -elosztásban a valódi amatőr képzőművészeknek és a rajztanároknak. Azoknak, akik valóban amatőrök, nem is akarnak hivatásosak lenni, nem melengetnek magukban művészi ambíciókat. Gyárakban, üzemekben, munkapadoknál, irodákban, műhelyekben dolgoznak és emellett festenek vagy szobrászkodnak, úgy, ahogy mások bélyeget vagy lepkét gyűjtenek. Ez a nagyszámú műtermelő had ellátja a közvetlen környezetében dolgozókat, élőket festményekkel, és ez társadalmilag nagyon fontos és hasznos tevékenység. Hogy vannak amatőr festők, az a lakásokban található festményekből is kikövetkeztethető. A rajztanároktól származó festmények színvonala megközelíti, nemegyszer eléri a képcsarnoki képekét, de az amatőröké sincs ezekétől nagyon messze.

STÍLUS

A lakószobába kerülő festményekben feltárható a stílusok utóélete. A rokokótól a pop artig a XIX. és XX. századi képzőművészeti stílusok, irányzatok jelentős része reprodukálódik a lakószoba-festészetben. Minél erősebb, gazdagabb, uralkodóbb egy stílus, annál tovább tart a hatása, annál szélesebb körben gyűrűzik tovább. Már rég „elfelejtődött" egy-egy stílus, amikor a mindennapokban még mindig él, jelen van, funkcionál. Az időben megkésettség a fogyasztók társadalmi pozíciójában bekövetkezett változást is jelenti. Létrejöttekor egy-egy stílus rendszerint egy-egy társadalmi réteghez vagy csoporthoz köthető. Később átveszik és a maguk képére formálják más-más társadalmi rétegek, csoportok. Konzerválják és így teszik magukévá lassan a formakészletet, a vizuális nyelvet.

MŰFAJOK

Leggyakrabban a tájkép fordul elő. Követi a zsánerkép, majd a portré, csoportkép és egyházi festészet. Legkevesebb a csendélet. A lakószoba-festészetben a tájkép semlegesebb, személytelenebb műfaj, mint az utána következők. A tájképgiccs sémái, a kispolgári tájkép közhelyei, a polgári tájkép kellékei és természetesen a „modern" tájképeknek az előzőeket követő, azokhoz idomuló, a felszínes látszatmodernség mögött valójában sematikus megoldásai ugyanazt az igényt szolgálják ki: idillikus középszerűségükkel a nyugalom, a biztonság, „a világ úgy jó, ahogy van" érzetét sugallják. A tájkép egyfajta menekülés a „tiszta természetbe". Emberek sokaságának, akik szinte mindenfajta kapcsolatukat elvesztették a természettel, a szobájuk falára aggatott képek emlékeztetők, e nem létező kapcsolat illúziójának őrzői. A tájkép is tipikusan városi műfaj, a városlakó számára szimbolikus értékű. A falusi lakásokban található tájképek az újház-építéssel, a lakbe-

rendezés modernizálásával, a civilizációs-technikai-műszaki tárgyak számának ugrásszerű megnövekedésével, a városiasodással együtt kerültek a főként reprezentációs funkciót betöltő szobák falaira. A tájképek – akárcsak a lakberendezési tárgyak jó része – a kultúra homogenizálódásának irányában hatnak, hozzájárulnak a látszatkeltéshez, a hamis illúzióhoz, mely szerint a falusi és a városi, a fizikai munkás és az értelmiségi lét közel került volna egymáshoz. Önmagában a tájkép ezt is hivatott érzékeltetni, és az ilyen irányú folyamatban mint szimbólum értékű objektumnak kétségtelenül van is jelentősége. Esztétikailag is minőségi javulás a polgári és a modern tájkép a giccshez képest, és tudni kell, hogy nem az esztétikai érzék, a vizuális minősítő képesség differenciálódásáról van szó, hanem egyrészt a mintakövetés-váltásról, másrészt a tárgyi feltételek, tárgyi körülmények javulásáról.

Városrészlet alig-alig van a tájképek között. Ezek is inkább fiatal városi értelmiségiek modern bútorozású otthonában. Itt egyértelmű a városi léttel történő azonosulás. Említésre méltó, hogy a városképek nem kötődnek olyan szorosan a művészettörténet nagy városképteremtő korszakaihoz, sem a vedutafestészethez, mint például az erdőrészletek a XIX. századi realizmushoz és naturalizmushoz vagy a tájkép-giccsek a biedermeier zsánerképek tájképi hátteréhez. Ez mintha csak azt bizonyítaná, hogy nálunk még mindig új keletű a városi életmód, még alig-alig megszokott és elfogadott az, aminek léte pedig szükségszerű és megváltoztathatatlan. A zsánerképek témája vagy falusi idill, vagy kispolgári környezetbe ágyazott jelenet. Olykor a két szélsőséges helyzetű társadalmi csoport: a cigányság és az arisztokrácia életvezetésének vélt eseményeit örökítik meg. Nem valódi történéseket természetesen, hanem amelyekről úgy hiszik, sőt elvárják, hogy a két különös, szokatlansága, külön törvényei miatt reflektorfényben álló társadalmi csoportnak a fogyasztóétól, tulajdonosétól eltérő szokásrendszerét tükrözzék. Főként a még meglevő, hagyományos, több generáci-

ós polgárlakásokban (sárospataki református tanárlakásokban, nagykanizsai vagy miskolci zsidó kereskedők otthonaiban, falusi református papok és tanítók házában) láthatók. Néhány év múlva minden bizonynyal eltűnnek, mivel újratermelődésük megszűnt. Az arisztokrácia és a cigányság ezekben az otthonokban egzotikum (vonzódnak hozzá, egyszersmind idegenkednek tőle), a szorgalmas kispolgári rendezettségű élet ellentéteként jelenik meg. E kimondottan polgári beállítottságú zsánerképek mellett gyakoribb a kispolgári környezetben játszódó jelenet vagy a falusi idill. Egy jellegzetesen közép-kelet-európai dzsentri-kispolgári keverék.

A fiatalabb generáció idegenkedik az e fajta zsánerképektől; inkább tájképeket tesz a falakra. Van a zsánerképeknek egy „szocreál" változata is. Ugyanolyan akadémikus, sematikus formakészletet variál, mint a kispolgári zsánerképek, ugyanazt a szemléletet terjeszti is. Mindössze tematikus különbségek vannak, illetve azok, amelyek az ötvenes évek elején készültek, hasonulni igyekezvén az akkori nagy pannókhoz, falképekhez, szinte komikus parafrázisai az utóbbiaknak. A „szocreál" lakószoba-zsánerképek előképei a harmincas évek szovjet heroikus és patetikus zsánerfestészetében és az ötvenes évek elejének magyar középület-festészetében, állami megrendelésre készülő demonstratív, a valódi helyett az elképzeltet, vágyottat mutató, zsáner műfajú táblakép-festészetében találhatók meg. A létrejöttekor radikális, kritikus, társadalmilag elkötelezett realizmus és a forradalmi, politizáló szocialista realizmus a lakószobák falán látható zsánerképeken kispolgárivá szelídült, kiürült, csak a forma maradt meg az eredetiből. Így válhatott a kritikai realizmus az elmaradott vizuális szemlélet takarójává, a „szocreál" pedig a minden új vizuális eredmény ellen áskálódók látványos eszközévé.

A polgári táblakép-festészet kitermelte műfaj a portré és a csoportkép is. Az eredetileg is polgári lakberendezésű lakásokban, ott, ahol a szülők, nagyszü-

lők, esetleg régebbi ősök is már polgári foglalkozást űztek (értelmiségiek, kereskedők, gyár-, üzlet-, bánya-, ház- stb. tulajdonosok voltak), polgári keretek között éltek, ott a portrék, csoportképek családi ereklyék, az ősök, a rokonság emlékét fenntartók. Ugyancsak így maradtak meg a portrék az arisztokrácia, a földbirtokosok leszármazottainál is. A polgárság szűk rétege volt mindig is a magyar társadalomnak, így érthető, hogy kevés valódi, eredeti funkciója szerinti portré maradt fenn. Csökkentette a hagyományozódást, hogy az ortodox zsidó polgárság vallási tilalom miatt nem festethetett portrékat; csak a XIX. század végi nagy asszimilációs hullám után vált ez a csoport is a portréfestők megrendelőjévé. Másrészt az amúgy is szűk polgárság egy másik szűkebb rétege – radikális szemléletének megfelelően – az avantgarde művészet pártfogójává vált, így nem igényelte a portréműfajt. Főként idős értelmiségiek őrzik még olykor 200–300 éves tárgyaikat. Halálukkal ezek a lakások is felszámolódnak és eltűnnek, akárcsak a feudális-paraszti épületek.

A polgári portrék tisztességes mestermunkák. Korrektül, a mesterségbeli tudás iparosszintjén vannak megfestve – és ez nem is kevés. Visszafogottak, nyugodtak, biztonságosak, nemegyszer gőgös, öntudatos, nyílt tekintetű, erőszakos, aktív embereket mutatnak. Van hangulatuk, még ha természetesen nem is a németalföldi portrék színvonalán készültek. Jellegzetesen XIX. századi termékek – mint ahogy nálunk tiszta szívvel polgárságról csak a XIX. század második felétől beszélhetünk, kb. 250 év késéssel a németalföldi polgári portrék, csoportképek és a németalföldi polgárság létrejötte után. Ez a 250 év késés nyomot hagyott ezeken a képeken és ezek utódain is. A XIX. század második felében alkotott polgári portréink alapvetően akadémikus szemléletűek, de keveredik bennük a biedermeier és a naturalizmus is, nemegyszer a klasszicizáló tendenciáktól sem mentesek. Van azonban stílusuk, és főként van a honismereten, történelmen kívül is érté-

kük – meg merném kockáztatni, hogy még esztétikai értékük is sokkal inkább, mint a tájképeknek vagy a zsánerképeknek. Általánosítva is kimondható: a polgári lakószoba-festészet műfajai közül a portré a legjobb színvonalú, a legtöbb értéket hordozó. Ami egyenes következménye annak, hogy ha megkésve is, de hasonló aktivitással foglalkozik tőkefelhalmozással, árucserével, ipartelepítéssel, városalakítással a magyar polgárság (pontosabb volna közép-kelet-európait írni), mint 250–300 évvel előbb a holland, a belga, az angol stb. Így a portrék, amelyeken önmaguknak állítanak emléket, megkésetten, de történelmileg hitelesen fejezik ki szerepüket a társadalom alakulásában, mobilitásukat, hatalomvágyukat és pénzügyi viszonyaikat, gazdagságukat is. A félfeudális országban tényleges politikai hatalom nélkül, de gazdaságilag megerősödve, stabilan hirdethetik a portrékban: övék a világ, ha nem is az egész, de a pénzügyi része annál inkább.

A polgári portréknak számos kispolgári változata készült és készül ma is. Nagyobbik részük az úgynevezett „átmeneti festmények" közé sorolandó, míg a polgári portrék zöme valódi festmény akkor is, ha ma már festőik neve, személye ismeretlen, ha nem tartoznak is az élvonalbeli festőgárdához. A kispolgári portrék szelídített változatai a polgáriaknak, némelyek közelebb állnak a valódi festményekhez, de nem egy közülük csaknem giccses. A két háború között készült változataik még jobb kivitelűek, mint amik az elmúlt tíz-húsz évben keletkeztek.

A képcsarnoki festészet is produkál portrékat, akárcsak tájképeket. A tájképek zöme a posztimpresszionizmus magyar változatát, a nagybányaiak stílusát reprodukálja, sőt egyre gyakoribb, hogy a kubizmus tér- és formarendjét olvasztják egybe a nagybányaiak természetszemléletével. A képcsarnoki portrék azonban egy lépéssel hátrább vannak, inkább a múlt századi történelmi festészethez és a Munkácsy–Székely-féle portréábrázolásokhoz kapcsolódnak. Itt újra emlé-

keztetni kell arra, hogy a képcsarnoki festészet a legjobb minőséget jelenti a lakószoba-festészeten belül. A társadalmilag elismert esztéták által hitelesített művészek munkái ugyanis olyan kevés lakásban láthatók, annyira a kivételek közé tartoznak, hogy amikor a társadalom egészének képfogyasztását és a lakószoba-festészet egészét vizsgáljuk, szinte szóba sem jöhet a „valódi művészet", az esztétikailag művészetnek, műalkotásnak nevezett képzőművészeti produktum.

A polgári, kispolgári és képcsarnoki portrék mellett a családi fotóportré műfaja virágzik. A családi fotók sokszor festményként funkcionálnak, különösen azok, amelyeket ki is színeznek a teljesebb azonosulás kedvéért.

Az, amit gyűjtőnéven giccsnek nevezünk, nélkülözi a portréműfajt. Vannak giccses vagy giccs felé hajló kispolgári portrék, de a giccsképeken belül szinte egyáltalán nincs portré.

Az egyházi festészet köznapi és XIX–XX. századi változatában, a vallási tárgyú olajnyomatok és olajfestmények között viszont nagyon sok a giccsportré. Idealizált portrék Jézusról és Máriáról, néha egyéb szentekről is (Boldog Margit, Szent Antal stb.). Műfajukat tekintve – bármilyen meghökkentőnek tűnik is első hallásra – ezek valóban az egyházi és a portréfestészet vegyített, idealizált és sematizált utóvédjei, már régen idejétmúltnak vélt, de még mindig funkcionáló változatai. Nem igazi szentképek ezek, hiszen a hit, a keresztény ideológia kiürült belőlük. Nagyobbik részük hűvös, érzelemmentes, sima, csak utalás az egykori „elkötelezett" szentképekre. Főleg a harmincas évek óta készülő olajportrék sematikusak, inkább csak formai sztereotípiák jelzik szentkép mivoltukat. A XIX. század végén vagy a két háború között még imittamott, de egyre ritkábban készült olajnyomatok expresszívebbek voltak, túlzó érzelmek ábrázolására törekedtek. E giccses portrékon azonban a gyönyörű, szabályos arcú, vérzű szívű Máriának és Jézusnak is van valami naiv bája.

A csendélet-műfaj nem tartozik a kedveltek közé. Van azonban egy csoport, ahol most nagy keletje van a csendéletnek, sőt divatja, akárcsak a bőrasztaloknak és bőrszékeknek. A „nőgyógyászok", a „maszekok" keresik a legtöbb pénzt – mondja a szóbeszéd. Valóban: igen sok orvos – főként nőgyógyász és fogorvos – magánrendelőjének várótermében nagyméretű csendéletek terpeszkednek, hivalkodnak a falakon. Hasonlók találhatók egyes városi kisiparosok sokak által irigyelt lakásaiban, ahol az egykori németalföldi és angol polgári lakberendezésből, valamint a svéd, dán, finn lakberendezésből mindent igyekeznek átvenni, utánozni.

A kétszintes falusi házakban már szintén megjelennek az aránytalanul nagy méretű csendéletek. Természetesen: olajfestmények blondelkeretben. A vastag olajréteg és az aranyozott, cirkalmas keret a gazdagságot, a pénzt, a tőkét szimbolizálja tulajdonosaik szemében. A naturalista, hiperrealista csendéletek egy része a Képcsarnok-boltokból, más része az országos vásárokról ered. És ami mindenekfelett érdekes: megrendelik ezeket a csendéleteket, ha másként nem tudnak hozzájutni. A portrék között alig-alig van ilyen. Ma már ritka, hogy valaki portrét festessen családja tagjairól vagy önmagáról.

A portrék közül a személytelenek, az ismeretlen embereket ábrázolók a kedveltek. A jólét velejárójaként demonstratív státusszimbólum-csendéletek aktivitásra is késztetik azokat, akiknek szükségletük az ilyenfajta kép. Megkeresik azt a rajztanárt, amatőr képzőművészt, ügyes kezű rajzolót vagy esetleg egész más stílusban dolgozó művészt, aki jó pénzért előállítja a kívánt festményt. Olyan erős a késztetés, hogy megtalálják a megoldást, és beszerzik a képet.

A csendéletek között alig van olyan, amelyik ne volna giccses. Leggyakoribb a virág- és a gyümölcs-csendélet. A gazdagság reprezentálására készülő csendéletek kivétel nélkül gyümölcs-csendéletek. Dinnye és déligyümölcs mindig található a többi kö-

zött: díszes tányéron, tálon, bonbonnière-ek között, dús szövésű, díszes textílián vannak elhelyezve, akárcsak e képek XVII. századi elődein. A mai csendéletek viszont nem annyira sötét tónusúak, mint amazok. A nagyzolás, hencegés árad abból is, ahogyan kiglancolják a felületet.

A csendélet-giccsek nincsenek is messze innen – szemléletüket tekintve. Kivitelezésük viszont lényegesen gyengébb. Valójában nincsenek rendesen megfestve, csak a festmény látszatát keltik. A kettő között vannak a kispolgári csendéletek. Ezekből azonban valóban kevés van: néhány virágcsokor-változatuk ismeretes.

A tájkép, a zsánerkép, a portré és a csendélet mellett egyéb műfajok is képviselve vannak, de kis számban. Az „újgazdagok" pompázó csendéletei mellett terjedőben az akt olajfestmény műfaja. Egyelőre gátat szab nagymértékű terjedésének az álszemérem. Ezek az akt- és félakt képek kifejezetten gusztustalanok, szemérmetlenek, nemegyszer pornográfok. Sokszor nem is a női mellek vagy a fenék, a combok, a fedetlen nemi szervek megjelenése pornográf, hanem a póz, amelyben megfestik és még inkább a nő arca, arckifejezése. Az újgazdag-csendéletek társaságában rémisztik azt, aki vagy esztétikai, vagy erkölcsi okok miatt ódzkodik tőlük. Megjelenésük azonban szükségszerű, tulajdonosaik büszkén dicsekednek velük. Közeli rokonai a fedetlen mellű cigánylány-képeknek, melyekből viszonylag sok található a kombinált bútorral berendezett kispolgári lakásokban.

VADAS JÓZSEF

REND VAN-E A KONYHÁBAN?

Egy tervezési kísérlet

Tétényi út és Szakasits Árpád út sarka, bevásárlóközpont, első emelet, jobbra: Vas- és Edénybolt. Kirakat nincs; az üvegtáblák mögül hűtőszekrények háta, kétszáz literes villanybojler, újfajta, NDK-ból származó mérleg, kívülről felismerhetetlen konyhai kellékek egymásra zsúfolt halmaza. A polcokon – bent – semmi szokatlan. Néhány díszműáru: porcelán babák; úgynevezett művészi kerámia: vázák, tálak; itt-ott műanyag: bögrék, tányérok. Parádi üvegpoharak virágdísszel, hányászöld tányérok, filigránul esetlen porcelán készletek. Pléhtálcák, amelyek önmaguk talmiságát leleplezően csillognak. Egyszóval: kuszaság, a magyar boltokban szokatlan, itt kellemes meglepetésként ható tiszta környezetben. Díszes edény és praktikus tárgy, hamis külső és nemes forma váltogatja egymást. Lényegében összevisszaságban. Semmi nem utal arra, hogy rend volna a konyhában. Hogy ezek a méretre, megjelenésre, anyagra különféle tárgyak rendszert adnak, vagyis könnyen és jól *dolgozhatunk* velük. Hiszen a konyha, mint annyian megírták már, mint mindannyian tapasztaltuk, üzem. A mi mindennapi üzemünk.

És ami még furcsább, amit alig tudok elhinni: semmi nem utal egy jelentős kísérletre. Arra, hogy néhány évvel ezelőtt néhány iparművész megpróbált rendet teremteni a konyhában. Akkor – 75–76 fordulóján – úgy tűnt, sikerrel. Mert sikerült megnyerni ügyüknek

a gyártó üzemeket, mert sikerült partnerré tenni a sokat szapult kereskedelmet. Sok más mellett, vállalkozásuk sikereként könyveltük el ezt a Szakasits Árpád úti boltot is, amelyet házgyári konyha-szaküzletnek tettek meg az illetékesek. Azzal, hogy ebben a boltban a konyhai munkához és étkezéshez tervezett s a mindennapi használatra összehangolt tárgyakat lehet majd vásárolni – kompletten. Arról volt szó, szaktanácsadásról is gondoskodnak. De mintha semmi sem történt volna. Az üzlet még csak nyomokban sem árulkodik a múltról, az öt évvel ezelőtt történtekről. A kirakatból eltűntek az akcióról tudósító táblák és a vásárló becsalogatására szánt termékek. S nemcsak a kirakatból, hanem mögüle is. Rénes György átlátszó tároló-edényei helyén itt kellemetlen színű műanyag dobozok találhatók. Soltész György és Ásztai Csaba zománckannája helyett egy pusztán nem ízlésromboló alumínium edényt vehetünk – teamelegítéshez. Semsey Gabriella majolika tányérjainak pedig még szánalmas változatát sem leljük. Ha nem látnék néhány zománctányért és peremes lábost, illetve fazekat, már az emlékeimben is kételkednék.

Lehet, hogy semmi nem történt? Lehet, hogy puszta érzéki csalódás okozta akkori várakozásunkat? Hogy tudniillik annyira vártuk a rendet a jobbára kicsi (alig néhány négyzetméteres) és zsúfolt (főzésre, étkezésre, vasalásra, varrásra, tanulásra, barkácsolásra, cipőtisztításra egyaránt használt) konyhában, hogy már az első kísérletet esernek hittük? Hogy már a kérdés feltevését válasznak vettük?

Nézzük sorjában az eseményeket, amelyek kezdete 1972 őszére nyúlik vissza. Igaz, mint annyiszor az életben, akkor még tisztázatlanok voltak az indítékok és homályos a feladat.

A KIÁLLÍTÁSTÓL A KONYHÁIG

1972. október 18. és 29-e között kilenc fiatal iparművész közös kiállítást rendezett a Fészek Klubban. A kiállítás, amelynek a *Magyar design* címet adták, feltűnést keltett. Feltűnést keltett mégpedig a kiállított tárgyak újszerűségével. Kamaratárlatokat ritkán követ hangos sajtóvisszhang, ezt a bemutatót azonban meglepő érdeklődés fogadta. Írt róla az *Élet és Irodalom,* a *Magyar Nemzet* és a *Magyar Hírlap*. A *Művészet* pedig, a szakma folyóirata, tanulmánynak beillő cikket szentelt az eseménynek. Ezzel több hónapon át tartó vitát indított, amelynek során a lap öt számában nyolc írás jelent meg. S e nyolc írásban rendre helyet kaptak a mai magyar iparművészetnek azok a kulcskérdései, amelyeket meglepő határozottsággal vetett fel a kiállítás, amelyek megválaszolása akkor már – a hetvenes évek elején – halaszthatatlanná vált a hazai és a nemzetközi piacon mind önállóbban fellépő termelés és az életszínvonal emelkedésével a maga szükségleteit egyre határozottabban tudatosító közönség nyomására. A nemzetközi kapcsolatok bővülésével és a minimális szükségletek kielégítésével a termelés és a fogyasztás minőségi feladatai kerültek előtérbe, miközben kedvezően változott meg a társadalmi tudat is. A tömegépítészettel ekkoriban szegezték szembe az első kritikákat: nem elég, ha konyha van a lakásban, jó volna, ha nagyobb lehetne. Hogy ott enni is lehessen. Nem szerencsés az egy szoba; több másfél szobás lakás kellene. A helyiségek között legalább *egy* igazi szoba legyen. És ami nem kevésbé fontos: a hatvanas évek végére sikerült megszabadulni az előítéletektől a tervezésnek is. Az Iparművészeti Főiskoláról ekkor kikerülő növendékek alkották az első olyan nemzedéket, amely valóban iparművészetet tanult és iparművésznek tudta magát. Vagy hogy az ő kifejezésüket használjuk: designernek, aki már nem a maga műtermében dolgozik, hanem gyárban. Aki tehát korunk ipari kultúrájának eredményeit és az ipari sokszorosítás társada-

lomformáló lehetőségeit felhasználva tervezi meg a termékeket. Pontosabban: vesz részt a termékek formájának kialakításában.

Már maga a vita is jelzi, hogy ennek az új szellemű fiatal nemzedéknek a tagjai s általuk a *Magyar design* című kiállítás eleven pontra tapintott. Fontos kérdésekhez adott szempontokat. De nem lebecsülendőek a vita egyéb tanulságai, amelyek végül a program módosításához-pontosításához vezettek. Módosításra-pontosításra volt szükség ugyanis ahhoz, hogy ez a dolgozni akaró társaság dolgozni tudjon.

Induljunk ki a névsorból. A polémiát kezdeményező kritikuson, Bereczky Lorándon kívül megszólalt az eszmecserében Németh Aladár, az Iparművészeti Főiskola formatervezési tanszékének tanára (azóta már tanszékvezetője), Fekete György belsőépítész és Schrammel Imre keramikus mint a mai magyar iparművészet tevékeny derékhadának két vezető egyénisége, Filep István, a Bútorért művészeti vezetője Koczogh Ákos, az iparművészek (akkor még) leglelkesebb szószólója, valamint az iparművész végzettségű Pohárnok Mihály, a szóban forgó kiállítás szervezője, a kiállítást létrehozó társaság ideológusa. A formatervező, a keramikus és a belsőépítész részvétele azt mutatja, hogy a kiállítás olyan gondokra – a mai magyar iparművészetnek azokra a nehézségeire – irányította a figyelmet, amelyek valamennyi műfaji ágazatban egyformán érzékelhetők és egyformán hátráltató tényezők. Még ennél a ténynél, az iparművészeti összefogásnál is jelentősebb a kereskedelem jelenléte, ha csak egyetlen személyre korlátozódott is. Hiszen annyi önmarcangolás után ebben a vitában – elvben legalábbis – lehetőség nyílott arra, hogy a szemben álló vagy a szemben állónak vélt felek közös konklúzióra jussanak. S végre hozzálássanak a termelés és a tervezés összeboronálásához, amit csakis közös munkával lehet elvégezni.

Ki-ki elmondta – vagyis mondta – a magáét. Érdemes felidézni a véleményeket, általános – a mai ma-

gyar iparművészet gyengeségeit jelző – szimptómák birtokába jutunk. Filep István a bútoripar fejlesztésére hivatkozva, a tervezők aktivizálódását szorgalmazta. Azt, hogy forduljanak az ipar felé. Németh Aladár ezzel szemben annak a véleményének adott kifejezést, hogy ne a tervezőkben keressük a hibát: industrial designerek évek óta nagy számban kerülnek ki az Iparművészeti Főiskoláról. De nem alkalmazza őket az ipar. Schrammel Imre arra mutatott rá, hogy a design divatszó; ami a lényege – forma és funkció, forma és technológia kapcsolata –, az évezredes törvénye a tárgyformálásnak. Nem kell tehát semmi újat kitalálni. Fekete György – a jelenlegi iparművész-képzés bírálatával együtt – arra hívta fel a figyelmet: vannak tervezőink, csak éppen jobban kellene rájuk építeni. De nem folytatom; ennek a kísérletnek, a házgyári konyha használati tárgyait megtervező kollektívának a történetéhez csupán annak rögzítése tartozik: ha vitára kerül a sor, még a legetikusabb elmék is igyekeznek másban – akár személyekben, akár intézményekben, akár körülményekben – keresni a hibát. Márpedig a magyar iparművészet, a magyar tárgykultúra nem utolsósorban azért tart ott, ahol, mert a közös munkában érdekeltek egymásra mutogatnak, s a gondokon hajba kapó bábák között elvész a gyerek.

A vita résztvevői közül csak egyvalaki volt képes szakítani ezzel a rossz gyakorlattal, amely olyannyira általános, hogy már észre sem vesszük: milyen nevetséges következményekhez vezet. Nevetséges – és ugyanakkor szomorú – következményekhez. Hiszen az egymásra mutogatásnak egész környezetünk látja kárát. A kivétel Pohárnok Mihály, aki nem próbálta elhárítani magától – végső soron a csoport munkájától – a kritikát. A mindig kéznél levő „objektív körülmények"-re hivatkozva. Nem kezdte azt magyarázni, hogy a kritikus Bereczky Loránd téved, amikor kérdőjelet tesz a magyar design vállalkozása mögé, mondván: ez még nem magyar design. Pedig vitathatatlan volt – ez váltotta ki a nagy érdeklődést is –, hogy ez a kiállítás

messze jobb volt, mint általában a magyar iparművészeti tárlatok. Akár a legjobbaké, a legtapasztaltabbaké is. Nem hivatkozott arra sem, hogy az itt bemutatott bútorok, lámpák, edények akár a legszebb olasz vagy finn tárgyakkal is felveszik a versenyt. Pedig talán tehette volna: Horváth László Saturnus porcelánkészlete egy év múlva díjat nyer a faenzai nemzetközi kerámia-seregszemlén; Jahoda Maya – kiállított bútoraihoz hasonló darabokkal – svéd és olasz bútorpályázatot nyert; Borz Kováts Sándor több munkája – lámpái, bútorai – nemzetközi érdeklődést váltott ki. Pohárnok azonban nemhogy védelmébe vette volna kollégáit, ha lehet, ő maga fogalmazta meg a legsúlyosabb – mert elvi – kritikát. A *Magyar design*-kiállítás, a kiállítás kedvező sajtója ellenére is volt bátorsága kimondani a súlyos ítéletet; saját csoportjának tagjait sem tekintve kivételnek: „vannak jó előképzettségű tervezőink. Vannak szép számmal olyanok is, akik kitűnő eredményeket értek el egyes, elszigetelt tárgyak tervezésével, s e téren nagy tapasztalatokkal rendelkeznek... Olyan gárdánk azonban, amely az industrial design teljes spektrumát vagy valódi tartalmát tekintve »alkalmas«-nak minősíthető, alig van. S ezen a téren mit sem változtat, hogy a főiskola melegágyában elkészült idén az első »system-design« munka."

A *Magyar design*-kiállításon szép tárgyakat láttunk. Szekeres Károly, Semsey Gabriella, Horváth László és Minya Mária kerámia készletei, Borz Kováts Sándor bútorai és lámpái, Blázsek Gyöngyvér és Jahoda Maya bútorai, Soltész György hamuzó-edényei bármelyik nemzetközi design-magazinban helyet kaphattak volna. Rangos helyet. Ha e tervezők – történetesen – külföldön élnek, ha munkáikat valamelyik nagy iparvállalat stúdiójában tervezik. Ezt nyilvánvalóan Pohárnok is tudta. Ő azonban nem rövid távon gondolkodott. Nem azt akarta bizonyítani, hogy lám: a magyar tervezők is képesek arra, amire külföldi, általában jobb körülmények között dolgozó, az ipar támogatását élvező kollégáik. Látszatsikerre – mondjuk: a kiállítás külföldi

publikációjára – sem törekedett. Az ő és a kis csoport célja valami más volt; több, bár kevésbé látványos: a magyar design megteremtése, a tervezés módszereinek kimunkálása és meghonosítása.

És minthogy tisztában volt e feladattal, ehhez választotta meg a módszereket. Írásának tanúsága szerint, 1972 végén–1973 elején, a *Magyar design*-kiállítást követően Pohárnok egyre határozottabban vallja: nem szép tárgyak tervezése a feladat. Sem az övé, sem a magyar iparművészeté. A tárgyformálás problémái mögött mélyebb – legfeljebb az esztétikum különféle formáiban lecsapódó – összefüggések húzódnak meg. A szép tárgy végeredmény, amelyhez csakis a termelés-tervezés folyamatainak ismeretében és e folyamatok kedvező befolyásolásával juthatunk el. S nem a rajzasztalon, ceruzával a kezünkben, ahogy a legkönnyebbnek látszik. Ahogy az iparművészek többsége hitte és gyakorolja még ma is a mesterségét.

Hogyan lehet megismerni a mélyebb összefüggéseket? Azokat a folyamatokat, amelyek egyformán megszabják a termelés és a tervezés feladatait. És amelyek ismerete elengedhetetlen feltétele a két tevékenység összekapcsolásának, az iparművészeti munka polgárjogaiba helyezésének.

Kezdetben Pohárnok Mihály még csak annyit tud: egyelőre nem lesz szükség ceruzára, egyelőre ki kell lépni a műhelyből – az életbe. S minthogy az életet megismerni – egészében – nem lehet, egy kisebb területet választ. Pontosabban kettőt, amikor 1972. december 16-án levelet ír a Népművelési Intézet igazgatójának. A levelet az igazgatóval, Vitányi Ivánnal folytatott beszélgetés előzte meg, egyértelműen eredményes beszélgetés, hiszen benne kérés fogalmazódik meg. Pohárnok – a csoport nevében – két programot ajánl fel: a házgyári konyha és a művelődési otthon megtervezésére tesz javaslatot, vagyis inkább vállalást, amelynek fejében viszont „egy felmérés lebonyolítását kérjük".

Ha a kis társaság célja a kiállítás címében rögzített

program volt, akkor magától értetődő: a magyar design szempontjából elsősorban a házgyári konyha használati tárgyainak megtervezése kínált általánosítható tanulságokat s csak ezután, másodsorban a művelődési otthon. Ez Pohárnok leveléből is kiderül: „A művelődési program jóval tágabb, s elvileg a végtelenbe nyílik. Nem tudom, egészében véve reális-e ma" – írja-kérdi Pohárnok, aki tehát nem hagy kétséget afelől: az általa vezetett kis társaság 1972 végén már elhatározta programját, a házgyári konyha környezeti-tárgyi feltételeinek meghatározását.

De hogyan jutottak idáig? Miért és honnan az ötlet? Szekeres Károly, Minya Mária, Horváth László porcelán és kerámia készleteiben ott a lehetőség az étkezés átfogó tárgyi szükségleteinek kimunkálására – válaszolhatjuk. Csakhogy ez fél válasz és nem is egészen pontos. Hiszen, hogy mást ne mondjunk, Soltész György hamutartói, Borz Kováts Sándor bútorai, Jahoda Maya székei más utat is kínáltak: legalább ugyanilyen joggal követelhették a lakótér berendezésének kialakítását. Ami azonban döntőbb: a választás e két (itt felvetett) és a lehetséges összes (most nem említett) lehetőség közül esetleges volt. Nem teljesen véletlenül választották ugyan a kísérlet terepéül a könnyen áttekinthető konyhát, de nem a konyha a lényeg. Inkább a választás; az, hogy a társaság legtudatosabb elméi (a tényleges vezető, Borz Kováts Sándor és két segítőtársa, Pohárnok Mihály és Soltész György) felismerték: a szokásos módszerrel nem lehet megteremteni a magyar designt. Nem lehet előbbre vinni a formatervezés ügyét. Rájöttek arra, hogy a feladathoz másképpen kell hozzákezdeni. Létező tárgyak mégoly esztétikus, mégoly funkcionális, mégoly anyagszerű, mégoly termeléscentrikus megtervezésével képtelenség feloldani a feszültséget, megtalálni az alkalmas embereket, kialakítani a módszereket.

A mindennapi tapasztalat azt mutatja: a tervezés válsága mögött konfliktusok húzódnak meg. Az ipar, a kereskedelem és a művészet napról napra újratermelő-

dő feszültségei. Ezért az áldatlan helyzetért a legtöbb művész az ipart tette felelőssé, de még a józanabb tervezők is pusztán közeledést szorgalmaztak, mondván: az ipar fogadja el a művészet szempontjait, mi pedig ismerkedjünk meg jobban a gazdaság követelményeivel. Pohárnokék újítása – mondhatnánk: minőségi változást hozó felismerése – az volt, hogy rájöttek: ezekkel a filantróp módszerekkel nem lehet eredményt elérni. A konfliktusok mélyebb gyökerűek; ahhoz, hogy megszüntessük őket, mélyebbre kell ásnunk. Elvetették azt, hogy fogalmilag kész tárgyakat tervezzenek (amiből már eleve esztétizmus, akaratlanul is a tervezés esztétikai túlsúlya következett). S kerestek maguknak egy területet, ahol választ találhatnak arra: milyen folyamatok hívják életre a tárgyakat, melyek tehát azok a tényleges szükségletek, amelyekre reagálnia kell a tervezésnek. Ez a kísérleti terep lett a házgyári konyha.

A választást más is motiválta – nem csupán a konyhai funkciók áttekinthetősége, nem is egészen az a tény, hogy a modern iparművészet először a konyhában hódított tért: amikor a bútorok még régi mintákat és elmaradott technológiát mutattak, az eszközök – a gáz-, majd a villanytűzhely, a mosogató, a daráló, a kávéfőző – már formatervezett tárgyak. Pohárnok, Borz Kováts és a többi tervező tisztában volt a modern konyha hagyományaival, a döntő szót azonban a jövő mondta ki. A perspektíva fordította figyelmünket a konyha felé. Az a tény, hogy a házgyári lakások nagyobb jelentőséget kapnak a közeljövő hazai városi építkezésében, s hogy ezekben a komfortosságuk ellenére is szűkös lakásokban különösen fontos a néhány négyzetméterre összpontosuló konyhai funkciók összehangolása. A konyha tehát nemcsak alkalmas kísérleti alany volt, hanem egyben sürgető feladatot is adott.

A KONYHÁTÓL A KIÁLLÍTÁSIG

A *Magyar-design*-kiállításból szervesen nőtt ki a házgyárikonyha-program nevet viselő vállalkozás 1972–1973 fordulóján. De korántsem konfliktusok nélkül. Távolról sem zökkenőmentesen. A kilencről nyolc főre csökkent társaságból mindössze ketten maradtak aktív résztvevői a további munkának: Soltész és Pohárnok. Objektív – részben szomorú, részben közállapotainkra jellemző – okok is közrejátszottak abban, hogy ilyen nagy mértékben átalakult a gárda. Borz Kováts Sándor 1973 elején meghalt, Horváth László vagy Szekeres Károly pedig nem utolsósorban azért nem tudott részt venni a munkában, mert vidéken dolgoztak. Sőt gyárban: kötött munkaidőben.

Ez a szinte teljes személycsere árulkodik. Elárulja, hogy valóban valami új – addig nálunk szokatlan – dolog kezdődött.

A magyar iparművészek egyik része az iparban dolgozik, ahol a műszaki követelmények egyoldalú előtérbe állítása miatt nem tud esztétikailag teljes értékűt produkálni, és egyébként is ki van szolgáltatva iparunk és kereskedelmünk nívójának. (Ha a termelés másodosztályú, a tervezés sem lehet sokkal jobb.) A tervezők másik tábora a saját műhelyében dolgozik, szinte kisiparosként korongoz kávéscsészéket, kalapál fémdobozokat, sző textileket, csakhogy ezáltal kénytelen lemondani a modern nagyipar technikai vívmányairól, a széles közönségről, és eleve aláveti magát egy szűk vásárlói kör nemegyszer nagyzolásra-reprezentációra hajló kívánalmainak. (Hiszen e tevékenység fenntartása csakis ennek a rétegnek az érdeke.) Létezik egy harmadik forma is: otthon dolgozni az iparnak. Így kétségtelenül meg lehet kerülni mind az üzemi környezet, mind az otthoni kisipari módszerek buktatóit. Csakhogy, kiderült, ez sem megoldás. Hiába dolgozik a művész otthon valamely gyárnak vagy üzemnek, ezáltal legfeljebb a személyi konfliktusok iktatódnak ki. A társadalmiak maradnak. A tervező tevékenysége ott-

hon nem lesz gyümölcsözőbb; terveit éppúgy elutasítják vagy eltorzítják, mint a bentiekét. Az iparművészet továbbra sem integrálódik a termelésben. Változatlan az alapprobléma: hiába egymásra utalt az iparművészet és a termelés, mindkettő a másiktól függetlenül keresi a boldogulást.

Hát hogyne fogadta volna idegenkedés a konyhaprogram résztvevőit, hiszen ők mindegyik formát elvetették, és a tervezést nem tárgytervezésként értelmezték. Még december végére elkészül az első munkaterv, amely rögzíti a célt. A közelit („a bázisként választott konyhatípusokban jelentkező használati követelmények teljes skálájának megfogalmazása") és a távolit („ez a kísérlet a lakótelepi életmód környezeti feltételeinek fejlesztésére szervezett általános design-program része") egyaránt. Ezt követően január 4-én összeállítják azoknak a kérdéseknek a listáját, amelyekkel a Népművelési Intézet által végzett és a táplálkozási szokásvizsgálatra vonatkozó felmérést szeretnék kiegészíteni. Íme, néhány a javasolt kérdések közül: „Hányszor vásárol hetente élelmiszert?", „Mennyi befőttet tart otthon?", „A konyhában vagy a szobában étkeznek?", „Használ-e terítőt?", „A gyerekek a szülőkkel együtt esznek-e?" „Szokta-e törölgetni az edényt vagy csöpögteti?". Márciusban ölt végleges formát a Népművelési Intézet kutatási osztálya által összeállított, 27 oldalas és 106 kérdést tartalmazó ív, amelyben a már említettek mellett ilyen és ehhez hasonló kérdések sorakoznak: „Végrehajtott-e valamilyen átalakítást a beköltözéskor átadott lakáson, s ha igen, akkor milyen átalakítást?", „Azonos evőeszközt használ hétköznap és ünnepnap?", „Milyen gázgyújtót használ a konyhában?", „Van-e a gyerekeknek saját, külön poharuk?" S hogy a kérdőív adatai ne maradjanak személytelen válaszok, a nyolc iparművész személyesen vett részt az óbudai lakótelepen végzett felmérésben.

Hát hogyne lett volna logikus, hogy az érthető idegenkedés miatt ezt a munkát társadalmi munkában

kellett elvégezni. De legalábbis megkezdeni. Hiszen nem volt fórum – sem az iparban, sem a művészeti intézmények között –, amely vállalkozhatott volna ennek a szociológiai hátterű programnak a támogatására. Amely finanszírozott volna egy akkor még – legyünk csak tárgyilagosak – különben is kétes kimenetelű kísérletet.

Konkretizáljuk az akkori légkört, az indulás atmoszféráját: a konyhaprogram felvállalóinak elszántságuk mellett két másik dolgot is bizonyítaniuk kellett: a tervezőktől ódzkodó, a tervezésben folytonos akadékoskodást látó ipar megnyerhetőségét és a technológiával eddig nem sokat törődő, az ipart szükséges rossznak tartó iparművészet pályaalkalmasságát.

A nehéz feladatok nemcsak riasztanak, hanem vonzanak is. Pohárnok Mihály vezetésével új, de a korábbinál nem kevésbé lelkes gárda lát munkához. Soltész György, Preisich Anikó, Szentpéteri Tibor, Csíkszentmihályi Péter, Ferenc István, Vincze Ildikó, Gál Magda. A névsor azonban más változásról is vall, nem pusztán fluktuációról. Azt látjuk, hogy a tárgytervezők ellenében az építészek kerültek fölénybe. A szűkebb stáb nyolc tagja között négy belsőépítészt találunk, ami jelképes. Jelzi ugyanis, hogy a feladat, ebben a szakaszában, olyan átfogó látásmódot kívánt, amellyel elsősorban vagy legalábbis nagyobb arányban rendelkeznek építészek, s ugyanakkor olyan önzetlen, odaadó munkára volt szükség, amire könnyebben vállalkoznak a maszekolni, önállósulni nem tudó belsőépítészek, mint azok az iparművészek, akiket a gyári munka mellett vagy helyett pénzt hozó alkalmi feladatok sokasága várt az Iparművészeti Vállalat, a Lektorátus hivatalos megbízásai és pályázatai jóvoltából.

A szociológiai elemzéssel egyidőben más munkák is kezdődtek. Csak hogy minél többet tudjanak meg a hazai ipar lehetőségeiről, a hazai fogyasztó szükségleteiről. Úgynevezett szakanyagokat – magyarán tanulmányokat – készítettek. A tematika meglehetősen tág: helyet kaptak benne az emberi méretek, az étkezési

szokások, a lakáshelyzet. Irodalomjegyzéket állítanak össze a konyhai tervezésről megjelent cikkekből, könyvekből. Ez a lista a dolog természetéből – a magyar iparművészeti irodalom szegénységéből – adódóan, zömmel külföldi publikációkat tartalmaz. Tanulmányozzák a *Nagyltó* című lap termék-tesztjeit, a nem minősített termékekről pedig közvetlenül a KERMI-től kérnek tájékoztatást.

Amit tapasztalnak, gondosan lejegyzik. Íme, egy naplórészlet, 1973. június 15-ről. Címe: a KERMI-nél tett „látogatás feldolgozása", témája pedig a beépített konyhák minőségi vizsgálata, amely „egyszeri" és „a használat előtt"-re korlátozódik. Érdemes szó szerint, a fogalmazás eredendő esetlenségeit meghagyva, idéznünk, olyan jellemzően dokumentálja a környezeti esztétika akkori helyzetét és azt is, hogy ezzel szemben hogyan – milyen tág értelemben – próbálja értelmezni a konyhaprogram tervezője a tárgy minőségét:

Mozzanatai	*Válasz*
a) mechanikai (dinamikus) felületi szerkezeti	NEM nincs gép
b) tisztántarthatósági vegyi és higiéniai kihatásai, összeépítés és beépítésből származó helyzetek, erjedés stb. fészkei, hatása szerkezetekre, alapanyagokra	NEM nem feladat, illetve: csak alapanyagok laborvizsgálata
c) funkcionális	NEM nem feladat
d) esztétikai	NEM
e) szervezési (épület, konyha, beépítés organizmusa)	NEM

f) gazdasági NEM

.

.

.

.

x) szemrevételezés IGEN

Felszisszentő: a tárgy minősítése puszta szemrevételezésen alapszik. Még az egzaktan vizsgálható dolgok megítélése is formai. (Vigyázat! nem formális. Hiszen a forma is sok mindenről árulkodik.) „Módszerük lesújtó, ettől sokkal többet értünk hozzá mi" – áll a jegyzet alján, s mi tagadás: igaza van a jegyzetírónak. Még akkor is, ha tudjuk: a szerszámgépek, ruházati cikkek vagy orvosi műszerek elbírálása összehasonlíthatatlanul alaposabb volt.

A dokumentum nem azért érdekes, mert súlyos fogyatékosságokat tesz közzé; ebben sajnos nincs semmi különleges: bőven akad rossz példa a magyar gazdaságban. Nyilvánosan ismert is. A feljegyzés azért része a házgyárikonyha-program történetének, azért kívánkozik a mai magyar környezetkultúra helyzetének ismertetéséhez, mert azt jelzi: új szempontok vannak kialakulóban. A konyhaprogram tervezői a tárgy egészét szemlélve egyforma figyelmet szentelnek a funkciónak, a tisztíthatóságnak, a környezettel való harmonikus kapcsolatnak (annak, hogy a bútor hogyan illeszkedik a konyhába, s az ilyen módon felszerelt konyha az épület organizmusába), a felületi sajátosságoknak és az esztétikai megjelenésnek. Ez nem feltételezés, erre közvetlen bizonyítékunk is van, ez a *Tervezési követelmények* címet viselő tanulmány, amelyet a felmérések, tanulmányok s benne a KERMI-nél tett látogatás nyomán, a munka első részének befejezéseképpen állítottak össze először 1973 júniusában. Majd az ezt követő vita tapasztalatait felhasználva, 1974 februárjában véglegesítettek a mintegy 100 lapos változatban.

Ez az iparművészeti munka másképp folyik, mint

ahogy azt megszoktuk. A tervezési követelmények nem a gyártási technológiát, nem a kívánt formát, nem a rendelkezésre álló anyagot tartalmazzák. Noha mindez fontos. De csak másodlagos. Az első, a leglényegesebb: a feladat meghatározása. Ezek a tervezők tudják: rossz kérdésre csak rosszul lehet válaszolni. Ezért tevékenységük megindoklásával kezdik; azt proklamálják, hogy a kérdés, amelyre ők keresik a maguk módján a választ, nemhogy aktuális, időszerűsége az idő múlásával csak nő: „A tervek szerint 1971–1985 között kb. 1 200 000 lakás épül . . ., fele állami beruházással. Az állami beruházásból létesülő lakások kb. 65%-a, vagyis az 1985-ig épülő lakások $^1/_3$-ad része házgyári termék lesz. Így a hatodik ötéves terv végére a hazai lakásállomány több mint 10%-át házgyári lakások fogják alkotni."

10%: sok is, meg nem is. Kevés, ha arra gondolunk, hogy 1985-ben a lakásállomány 40%-a még mindig komfort nélküli lesz. De sok akkor, ha abszolút számokban beszélünk, ha arra gondolunk, hogy egymillió ember él majd ezekben a magyar lakások nagy részéhez mérten jó lakásokban. És ez az egymillió ember naponta bosszankodik, bosszankodni kénytelen azok miatt a hiányosságok miatt, amelyeket a *Tervezési követelmények* kecses finomsággal így rögzít: „a lakások használati értékei és a lakosság elvárásai között már ma is némi feszültség érezhető".

Némi feszültség? A kikérdezések mellett, a tesztlapok kitöltésén túl, fényképfelvételek is készültek a lakásokban. Lehangoló képek. Ezek a fotográfiák már valamivel későbbről, 1975 tavaszáról valók, amikor a berendezéseket vizsgálták meg. De szemléletesen – a tárgyelemzéseknél jobban – érzékeltetik ezeknek a feszültségeknek a természetét. A gázcsőre akasztott paprikafüzér ékes bizonysága annak, hogy a mai életforma nem olt ki sok száz éves emberi szükségleteket, amelyek az otthoni főzéssel és étkezéssel tovább élnek. A gázcsőre tett kesztyű, mosogatórongy, tisztítókefe nemcsak arra hívta fel a figyelmet, hogy ennek a

kis helyiségnek minden részletét ökonomikusan kihasználhatóvá kell tenni, hanem jelezte azt is: az eszközöket jelenleg kényszermegoldások helyettesítik. Helyszűkével magyarázható a szekrény oldalára tett akasztó, a sarokba szerelt bádogpolc, amelyen kávéfőző gép áll. Rettenetes – kiálthat fel az ember. Rosszkedvét fokozza a tudat, hogy az ilyen tapasztalatok nem egyedülállók; valóságos arzenál az ablakpárkány: a hamutartó, a dohány, az orvosság, de még az autoszifon és a sótartó is ott kap helyet. Vagy egy másik háztartásban: az írószerszámok, az iratok, a borotvaeszközök. Megint másutt: rádió szól az ablakpárkányon. És a rendetlenség élménye csak fokozódik, ha benézünk a fiókokba vagy a szekrényekbe. Az edények leírhatatlan összevisszaságban egymás hegyénhátán, mert nem rakhatók egymásba, mert sehogyan sem férnek a szekrénybe. Rendetlenség helyett illőbb – igazságosabb – rendezetlenséget mondanunk, hiszen ezért az állapotért nem a tulajdonosok felelősek, hiszen a lakók – láthatóan – mindent megtesznek azért, hogy a szükséges dolgoknak helyet szorítsanak. Hogy kéznél legyen, amire minden percben vagy mindennap szükség van. Így kerül szappantartóba a mosogatórongy és a gyufa, az asztallábakat összekötő feszítőrúdra a törölgetőruha, a radiátor-szelepre akasztva a bevásárlótáska, a falba vert szögre a szikragyújtó, s lesz a törülközőtartóból konyharuhaszárító. Ízlésficam? Egy-egy kép láttán hajlamos ilyen minősítésre a zord kritikus: nagy kérdés azonban: rossz tulajdonságnak minősítsük-e, hogy valaki párnát szerel a radiátorra, háttámlának. Másküllönben ugyanis kellemetlenül nyomnák (esetleg égetnék vagy csiklandoznák) hátát a fűtőtest bordái, ha leül – jobban mondva: odapréseli magát – az asztalhoz. A végeredmény elképesztő, csakhogy észre kell vennünk benne a pozitívumot is: a lakó megpróbálja otthonossá tenni a lakását. Megpróbálja egymáshoz igazítani – környezetté alakítani – azokat a tárgyakat, amelyeket másnak kellett volna összehangolnia.

A konyhaprogram résztvevői ennek a szomorú helyzetnek az ismeretében határozták meg tennivalóikat. A szükségletek lehetőség szerinti legpontosabb felmérésére, azok koordinálására helyezték a hangsúlyt. Olyan munkamenetet állítottak össze, amelyben az emberi tevékenység szolgálata a cél. Ehhez kellenek a tárgyak. A tárgytervezés tehát csak végső és befejező aktus, az a bizonyos pont, amely az i betűre felkerül.

Ebből az életmód és az életforma rétegeiből táplálkozó módszerből több minden következett. Először is meglepetés. Meghökkenés fogadta ugyanis azt a kiállítást, amelyet a társaság 1973. november 13. és 20-a között rendezett. Hogyne fogadta volna? Hiszen a Fészek Klub gobelintermében csupa tabló és a tablókon szövegek, számok erdeje várta a látogatót. Ezekben a tablókra írott szövegekben és számokban adtak számot arról a felmérő munkáról, amelyet a kis csoport – a mintegy tucatnyi iparművész – végzett, tudományos kutatók (9), mérnökök (10), közgazdászok (2), kereskedelmi szakemberek (11), építészek (5), sok önkéntes és felkért munkatárs közreműködésével. Adatokba, számokba foglalva jelent meg az a valóság, amelybe rendet kell vinni és amelynek mechanizmusait-tárgyait meg kell majd tervezni. Nem kevésbé volt feltűnő az, hogy egy magánakció ilyen nagy – közel ötven főt foglalkoztató – vállalkozássá nőtte ki magát. S hogy ebben az iparművészek által kezdeményezett, sőt vezetett vállalkozásban milyen nagy számban vettek részt a nem iparművészek, mindazoknak a szakmáknak a képviselői, akikkel – a korábbi tapasztalat szerint – nem lehetett vagy nem volt érdemes együttműködni.

Így utólag, az eredmények felől nézve a közös munka létkérdés volt. Nyilvánvalóan dilettantizmushoz vezetett volna (és most csak egyetlen példát említünk), ha a tervezők maguk próbálják kitalálni (vagyis inkább eltalálni): milyen leveseket esznek az emberek, s melyeket a leggyakrabban – hétköznap, illetve vasárnap. De nem találgattak, hanem a Szociológiai Intézet egyik reprezentatív felmérése alapján kiszámolták: a

hétköznapi étrendben a zöldbableves és a rántott hús, vasárnap a húsleves és a rántott csirke vezet. Hasonlóképpen szakvéleményre támaszkodva dolgozták fel a diétás étrend adatait, illetve számolták ki a főzéshez szükséges mennyiségeket. Anekdotikus apróság, hogy 1 adag, vagyis 25 dkg bácskai rizses húshoz 14 dkg hús és 10 dkg rizs szükséges, de ilyen és ehhez hasonló apróságokból határozta meg a kollektíva a tervezési követelményeket; nem sajnálták a fáradságot, 230 tételes listát állítottak össze az ételekből és a nyersanyagokból.

A TERVEZÉSTŐL A TERMELÉSIG

Maga a tervezés is, amely 1974 tavaszán kezdődött, az előkészítés módszeréhez igazodott. Pohárnok elgondolása szerint két szakaszban bonyolódott a munka, és a művészi forma kialakítására csak a második fordulóban került sor. Érdemes szó szerint idézni az első szakasz pályázati kiírását, jól szemlélteti, hogy a konyhaprogram résztvevői milyen mélyrehatóan értelmezik a tervezés fogalmát, a tervező feladatát:

1. „Meg kell határoznia, hogy a házgyári konyhák felszerelése milyen eszközöket tartalmazzon . . ."

2. „Meg kell terveznie az ajánlott tárgyféleséget, vagyis:

a) meg kell határoznia a gyártásra javasolt üzemet, anyagot és technológiát;

b) metszetrajzot kell készítenie valamennyi tárgytípusról 1:1 méretben;

c) perspektívát kell készítenie a fontosabb darabokról (minimum 4 db)."

Először (1974 márciusában) a finomkerámia-ipari pályázatot írják ki, ezt követi áprilisban a zománcipari, majd az üvegipari pályázat. Megtörve az időrendet, ide kívánkozik, hogy 1975-ben már a fa, a műanyag, a textil alapanyagú tárgyak előkészítése is folyik. Tár-

gyalások folynak az Épfával, a Kézműipari Vállalattal, az Alumíniumgyárral, a Pamuttextilművekkel.

1974. június 24-én kerül sor a kerámia-, július 3-án az üveg-ötletpályázat (az első forduló anyagának) elbírálására. A továbbjutók tovább dolgoznak, készülnek a prototípusok, s közben egyre határozottabb formát ölt – elhatározássá válik – az a gondolat, hogy az 1975. évi őszi BNV-n a konyhaprogramban részt vevő vállalatok közösen állítják ki a tárgyakat. Érik a gyümölcs.

De mi érleli ezt a gyümölcsöt? Mi készteti magatartásváltozásra az iparvállalatokat, sőt az egész iparágakat átfogó trösztöket, a Finomkerámiaipari Műveket, az Üvegipari Műveket, a Zománcipari Műveket? Mi az a titkos varázsszó, amely az eddig ellenségnek tekintett-vélt trösztöket most egy csapásra szövetségessé teszi? Pohárnok Mihály az iparági vezetőkkel, Habuda Ádám, Szokup Lajos és Kettler Pál vezérigazgatókkal tart kapcsolatot. Velük levelez, velük tárgyal és velük együttműködve készülnek az első tárgyak.

Elintézhetjük a választ általánossággal is. Igaz általánossággal. Ilyenformán: a tervezés azokra a primer társadalmi szükségletekre reagált, amelyekre az iparnak és a kereskedelemnek is figyelnie kell. Innen a rokonszenv. A figyelem és megértés. Csakhogy ebben a hangvételre hivatalos, stílusra tudományoskodó megfogalmazásban nem tükröződik az a gondoskodással felérő szeretetteljes körültekintés, amellyel mind a gyártmánycsalád, mind a családtagok értékelését elvégezték.

Lássunk néhány példát Soltész György ábrákkal teli tanulmányából. Hiszen, mindjárt kiderül, tanulmány az ő elemzése, s csak másodsorban formatervezés. „Ez a fogazatmegoldás sérülékeny, helyette egy oldalról megmunkált, ritkább, nagyobb fogazatot javasolunk. Magyar étkezési szokások: rostos húsok" – olvashatjuk a kés rajza mellett; de nem kevésbé tanulságos az, amit a villáról ír: „ágai hosszabbak, vékonyabbak legyenek. Magyar köretek darabosak, nem pépesek, a

húsok szívósabbak"; illetve amit a kanálról mond: „öblösebb legyen, magyaros, bő levesek".

Csupa olyan megállapítás, amely nemhogy érinti, amelynek meg kell határoznia a formát. És mégsem formalizmus: minden javaslata az étkezési kultúra gyakorlatából következik. Nemcsak az evőeszközökről készít ilyen elemzéssel kísért sémarajzokat Soltész György, hanem az edényekről is. Ismételjük meg még egyszer, mert – mint a tervező írja – „pusztán egy-egy tárgy jelzéseként kell kezelni". Ezek „funkcionális sémák"; „alapkövetelményeket rögzítenek a szükséges új eszközök kialakításához. Konkrét megoldásra döntéseket – sem formai, sem technikai értelemben – nem tartalmaznak." S hogy értsük, pontosan értsük, mire gondol a tervező, nézzük, mi áll a *nyeles lábas I.* címszó (és rajza) alatt:

„*Méret* 1,2 liter ø160 M 70
2,5 liter ø200 M 85
Funkció
Forralás (például tej)
Főzés (például kakaó, tejbedara, puding)
Keverés
Tárolás (például tej hűtőtérben)
Kiöntés

Tervezési követelmény

Egy kézzel történő megtartáshoz alkalmas biztonságos fogórész. A kiöntőt is lezáró fedél-megoldás. Kétoldali kiöntési lehetőség (balkezesek számára is alkalmas kivitel)."

A konyhaprogram résztvevői távolról – a társadalomból – indultak el. De jó irányban. Mert megérkeztek a tárgyhoz. Nem ragadtak meg a nagy összefüggésekben. A vállalkozás életképességét – egyelőre a tervezési szisztémáról mondom – mindennél meggyőzőbben bizonyítja az, hogy a koncepció rugalmasnak bizonyult. Akceptálni volt képes a speciális ételt (pu-

ding), a speciális használati funkciót (hűtőtéri tárolás), a speciális körülményeket (balkezesség). Ez a rugalmasság csak rokonszenvet ébresztethetett. A rokonszenvhez pedig öröm társult: ezekről a rajzokról ugyanis az iparnak is volt mondanivalója. Szóvá tehette, hogyha valamit feleslegesnek ítélt; és az illetékesek megtehették kiegészítő javaslataikat, mint például Venesz József, a Magyar Szakácsok és Cukrászok Szövetségének elnöke, aki Soltész sémarajzaihoz ezt a megjegyzést fűzte: „javaslom (a merőkanál) kiegészítését az úgynevezett spicc-szűrő változatára is. Ez a forma krémlevesek, mártások stb. finomabb átpasszírozására vagy szűrésére is alkalmas."

De nemcsak rugalmas és nyitott volt ez a terv, hanem egyben rendszer is. Végiggondolták: mely tárgyakra és mely méretekre van szükség, ezeket a tárgyakat és méreteket pedig oly módon alakították ki, hogy alkalmazkodtak a nagyipari sorozatgyártás követelményeihez. Figyeltek arra, hogy a lehető legkevesebb szerszámmal a lehetséges legtöbb edény elkészíthető legyen. Így szereztek új – minőségileg magasabb rendű – érvényt a kevesebb több elvének.

Kaptak az ajánlatukon. Az 1974. évi őszi BNV-n a Lampart vezetői örömmel számolnak be sajtótájékoztatójukon arról, hogy két törekvés találkozott: a házgyárikonyha-program és a cégnek az a szándéka, hogy – miként ezt manapság mondják – a vállalat korszerűsítse termékszerkezetét. Nem titkolták ugyan, hogy az igényesebb tervezés többletköltséggel jár, csakhogy ugyanez az igényesség megtakarítást is eredményez: „A külön szerszámot igénylő termékek száma viszont kb. 50%-kal csökken, amiben az is szerepet játszik, hogy a tervek szerint azonos szerszám több, különféle termék gyártására is alkalmas."

Ilyen önfeledt egymásra találáshoz szerencse is kell. De önmagában nem elég. Mint minden emberi kapcsolatnak, ennek az egymásra találásnak is a lényege: a vonzalom. A másik fél – ez esetben az ipar – megbecsülése. Szempontjainak tisztelete; az a korábbi gya-

korlattól merőben eltérő, a konyhaprogram valamenynyi fázisát, ágát és résztvevőjét átható felfogás, amelyet Pohárnok Mihály így öntött szavakba az üvegtervezőknek írott 1974. decemberi levelében; „minden egyes eszközféleség kialakításánál mérlegelni kell még egyszer gondosan, hogy a készülő tárgyat vagy tárgyakat pontosan milyen funkcióra kell alkalmassá tennünk (például: konkrétan milyen ételféleségeket tálalnak ebben, ezek közül melyek milyen gyakorisággal jelentkeznek . . .) stb."

Pohárnok levele amolyan utolsó figyelmeztetés. Hiszen most már a tervezőkön múlik minden. 1975 elején Pohárnok joggal érzi: az ipar támogatását megnyerték, ezt a vissza nem térő alkalmat tehát nem szabad elszalasztani. Évekre visszavetheti a tervezést. Sorra készülnek az üveg, a kerámia és a zománcozott acéltárgyak prototípusai, sőt, 1975 márciusában a FIM, az ÜM és a Lampart képviselői megállapodást írnak alá, hogy „közös területet bérelnek" az őszi BNV-n, ahol „kiállítják azon termékeiket, amelyek a *Házgyárikonyha-program* keretében készülnek".

Minden rendben halad. 1975 szeptemberére kész valamennyi kiállításra szánt darab, megtörténik zsürizésük. Ugyanakkor a korábbi vizsgálatok alapján összeállítják azoknak a tárgyaknak listáját, amelyek mint késztermékek illeszkednek a házgyárikonyha-programba. Így áll össze az a mintegy háromszáz (felerészt újonnan tervezett) tárgy, amely az akkor már három éve folyó munka első eredményeit szemlélteti.

1975. október 16-án sajtótájékoztatót tartanak a standon, október 22-én pedig szakmai ankétot, amelyen a konyhaprogram munkatársain kívül huszonkilenc ipari, kereskedelmi vezető vesz részt. Úgy látszik, a siker teljes. Az ipar után a kereskedelem is igent mond: megrendeléseket fontolgat, és úgynevezett házgyárikonyha-boltok létesítésére tesz ígéretet. Sajtója is van a kiállításnak. Jó visszhangja. De nem ez a leglényegesebb. Még csak az a remény sem, amelynek

a *Népszabadság*ban Tamás Mihály e szavaival ad hangot: „végre rend lesz tehát a konyhában. Itt az ideje."

A konyhában ugyanis – ha szigorúan vesszük a leírtakat – nem lett rend. Hiába nyilatkozott – Tamás Mihály imént említett cikkében – a FIM és a Lampart vezérigazgatója, az Épületasztalosipari és Faipari Vállalat igazgatója, az Amfora vezetője egyértelmű rokonszenvvel a házgyárikonyha-programról. Majd – hogy a konyha történetét folytassuk – hiába nyílt meg a házgyárikonyha-bolt; és kerültek forgalomba – részben ott, részben más üzletekben – a zománcedények, a majolika készletek, valamint azok az üvegholmik, amelyek közül az almareszelő, citromnyomó ritka karriert futott be. Nem lett rend azért, mert a programnak körülbelül itt és körülbelül ekkor vége szakadt. Valami más lépett a helyébe.

Hogy megértsük, mi ez a más, idézzünk a programban részt vevő Ambrus Éva leveleiből. A tervező 1976. január 13-án még ezt írja: „holnapután G. et. tart egy megbeszélést a fejlesztőkkel – ennek fő célja a házgyári téma elindítása és egy általános fejlesztési koncepció meghatározása". A néhány nappal későbbi másik levél azonban már csalódásról szól, arról, hogy a házgyári konyha a fejlesztésben a negyedik helyre szorult. Mégpedig a következők miatt: „I. A házgyári főleg Uniroll formázógéppel lenne gyártható, amit nem kaptunk meg a tervezett időpontra. II. Konkrét (darabszám szerinti!) igény a kereskedelem részéről nem merült fel?!? III. Az, hogy a H. mit nyilatkozott, ma már nem érdekes – és az újságcikk csak egy újságíró véleménye stb... stb..."

A két levél szembesítése – első pillanatban – azt sugallja, engem legalábbis arról győzött meg, hogy megint patthelyzet állt elő. Hogy a cél előtt valami tragikus megtorpanás történt. De nem. Ezúttal nincs a magyar iparművészetre minduntalan jellemző csiki-csuki. Nem zárultak be a kapuk.

Felelőssé lehet-e tenni egy gyárat azért, amiért nem gyárt egy olyan terméket, amelyhez a szükséges gép-

pel nem rendelkezik? – Nyilván nem. (A program tervezői is csak remélték, hogy időközben a gyár megkapja ezt a bizonyos Uniroll gépsort.) El lehet-e egyértelműen marasztalni a termelés irányítóit azért, hogy megrendelés hiányában helyette valami mást részesítettek előnyben? A kereskedelmet pedig azért, mert neki – történetesen – ez a készlet, a program egyik kevésbé sikerült (bár nem teljesen befejezett) darabja nem nyerte meg a tetszését. A válasz ugyanaz: nyilván nem. Ambrus Éva sem ezt teszi; pusztán segítséget kér, közbenjárást a program vezetőitől, a gép beszerzésében s ily módon a szokásos gazdasági menet beindításában. Ám ez a segítség már nem érkezett meg. S nem elvi meggondolásból, hanem gyakorlati okokból.

1976-ra a program vezetői számára már nyilvánvalóvá lett, hogy a vállalkozás sikerült. Sikerült ugyanis áttörni egy addig áttörhetetlennek vélt falat. Az ipar falát. Százhúsz – akkor még részben gyártás alatt levő – termékkel sikerült bebizonyítani, hogy az iparral (s közvetve a kereskedelemmel) nemcsak szót kell, hanem szót is lehet érteni. Feltéve, hogy elsajátítják a közös nyelvet. Annyi meddő – valójában végig nem gondolt – iparművészeti próbálkozás után ez volt nálunk az első eredményes iparművészeti társulás. A résztvevők jó módszert választottak, jó módszerrel dolgoztak: a tényleges tervezés beindításától számított másfél éven belül annyi új terméket sikerült elfogadtatni partnereikkel, amennyit hasonló idő alatt a felszabadulás óta eltelt három évtized során soha még nem tudott keresztülverekedni a lakással foglalkozó magyar iparművészet.

Ambrus Éva levele, mi tagadás, megválaszolatlan maradt. De éppen ez a siker bizonyítéka. Azért nem kapott ugyanis segítséget, azért maradt abba a házgyári program, mert – a siker láttán – egy másik program lépett a helyébe. Újabb – és nagyobb – vállalkozás.

1976 elején átalakult a magyar iparművészet szervezete. Az akkor létesült Ipari Formatervezési Tájékoz-

tató Központ élére a konyhaprogram vezetőjét nevezték ki. Nem ok nélkül. Magánakciókkal sok mindent el lehet érni a mi szövevényes, összekuszálódott érdekeltségű társadalmunkban. De nem mindent. Pohárnok Mihály tehát lelkiismeret-furdalás nélkül hagyhatta a maguk sorsára a tárgyakat, hiszen nagyobb léptékben kezdhette újra a kísérletet. Amelynek célja, utaljunk csak vissza az első munkatervre: egy általános design-program kifejlesztése. S tegyük hozzá: a gyakorlatba átültetése. Változatlanul.

Valóság, 1980. 6. sz.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

I. VÁLOGATÁS A MAGYAR NYELVŰ SZAKIRODALOMBÓL

Aradi Nóra Képzőművészet és kozonség Bp 1961 – *Aradi Nóra* A katedrálistól az iparı formáig Bp 1967 – *Bonta János* A korszerű épıtészeti kornyezet Bp 1972 – A látás ıskolája, Tanulmányok a vızuálıs esztétıkaı nevelésről Szerk *Domokos Imre* Bp 1972 – *Ernyey Gyula* Az iparı forma története Magyarországon Bp 1974 – Eszmék harca az esztétıkában Művészet és elmélet Bp 1976 – *Finta József* Tervek, gondok, gondolatok Bp 1978 – *Féja Sandor* Fotó és pszichológıa Bp 1971 – *Frank János* Szóra bırt műtermek Bp 1975 – *Gellért Endre* A képregény Bp 1974 Soksz – *Gergely Istvan* A kıállıtás művészete Bp 1979 – *Gerő Zsuzsa* A gyermekrajzok esztétıkuma Bp 1974 – *Granasztói Pál* Ember és látvány épıtészetunkben Bp 1972 – *Granasztói Pál* Epıtészet és urbanısztıka Bp 1973 – *Harsanyı Istvan–G Donath Blanka–Halasz László* A film hatása ıfjúságunkra Bp 1962 Soksz – *Hermann István* A gıccs Bp 1971 – A vızuálıs nevelés helye a kozoktatás rendszerében Szerk *Horanyı Ozséb* Bp 1979 Soksz – *Józsa Péter* Esztétıkaı alkotások társadalmı hatása Bp 1976 – *Józsa Péter* A magyar fılm formanyelve és kozleménye 1965–1975 Bp 1978 Soksz – *Helmıch Dezső–Gereben Ferenc* Fılm, ızlés, befogadás Bp 1976 Soksz – *Korompay Gyorgy* A városépıtészet esztétıkaı alapısmeretei Bp 1959 Soksz – *Korompay Gyorgy* Települések esztétıkaı elemzése Bp 1960 Soksz – *Korompay Gyorgy* A városépıtészet esztétıkaı vızsgálata Bp 1967 Soksz – *Kleineisel János* Házak, városok, társadalmak Bp 1981 – Krıtıkák és képek, 1945–1975 Bp 1976 – *Mıklós Pál* Vızuálıs kultúra Bp 1976 – Művészet-

történet, tudománytörténet. Bp. 1973. – *S. Nagy Katalin:* Múzeumlátogatási szokások és a fesztészeti ízlés. Bp. 1974. Soksz. – *S. Nagy Katalin:* A televízió hatása a gyerekek vizuális szemléletére. Bp. 1977. Soksz. – *S. Nagy Katalin:* Múzeum és közönség. Bp. 1977. Soksz. – *S. Nagy Katalin:* Adalékok a festészeti ízléshez (Festmény és nézője). Bp. 1978. Soksz. – *S. Nagy Katalin:* A városi közterek és a tömegkommunikációs eszközök. Bp. 1980. Soksz. – *S. Nagy Katalin:* Eredmények a lakáskultúra vizsgálatából. Bp. 1980. – *S. Nagy Katalin:* Lakáskultúra – vizuális kultúra Telkibányán. Bp. 1981. – *Németh Lajos:* A művészet sorsfordulója. Bp. 1970. – *Németh Lajos:* Minerva baglya. Bp. 1973. – *Perneczky Géza:* Tanulmányút a Pávakertbe. Bp. 1969. – *Perényi Imre:* A korszerű város. Bp. 1967. – *Perényi Imre:* Városesztétika, Bp. 1965. Jegyzet. – *Pogány Frigyes:* A városszépség problémái. Bp. 1960. – *Pogány Frigyes:* Terek és utcák művészete. Bp. 1961. – *Pogány Frigyes:* A szép emberi környezet. Bp. 1976. – *Pogány Frigyes:* A művészetek szintézisének problémái (Doktori értekezés). Bp. 1969. – Az esztétikai nevelésről. Szerk.: *Poszler György*. Bp. 1980. – *Rózsa Gyula:* Nyitott galéria. Bp. 1980. – *Sík Csaba:* Rend és kaland. Bp. 1972. – Ízlés és kultúra. Szerk.: *Szerdahelyi István*. Bp. 1974. – Művészet és közérthetőség. Szerk.: *Szerdahelyi István*. Bp. 1973. – *Tárnok János:* A városi filmszínházak közönsége 1972-ben. Bp. 1973. Soksz. – Hiedelemrendszer és társadalmi tudat. I–II. Szerk.: *Tölgyesi János*. Bp. 1980. – *Vadas József:* A Művészi Ipartól az Ipari Művészetig. Bp. 1979.

II. VÁLOGATOTT CIKKBIBLIOGRÁFIA

1961

Major Máté: A „szép" és a „művészi" mai építészetünkben. Magyar Tudomány, 1961. 10. sz.

1963

Vámossy Ferenc: Tartalom és forma az építészetben. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1963. 4. sz.

1964

Barta János: Marxista értékelmélet és esztétika. Valóság, 1964. 7. sz.

1967

Miklós Pál: Korunk szóbeli irodalmai. Kritika, 1967. 12. sz. – *Vitányi Iván:* A film a modern kultúra szervezetében. Filmkultúra, 1967. 2. sz.

1968

Vitányi Iván: A színérzékelés struktúrájáról. Magyar Filozófiai Szemle, 1968. 4. sz.

1970

Józsa Péter: A kulturális javak fogyasztása a fejlett társadalomban. Valóság, 1970. 11. sz. – *S. Nagy Katalin:* Kísérleti felmérés a művészeti ízlésről. Valóság, 1970. 5. sz. – *Németh Lajos:* A tárgyi világ jelentéskörének módosulása a modern képzőművészetben. Valóság, 1970. 5. sz. – *Tímár Árpád:* Képzőművészet, műkritika, nyilvánosság. Kritika, 1970. 4. sz.

1971

Gerle György: Ember és környezet. Valóság, 1971. 4. sz. – *Granasztói Pál:* A városi környezet mint esztétikum. Valóság, 1971. 4. sz. – *Helmich Dezső–Gereben Ferenc:* A szerelem hatásvizsgálatának tanulságai. Kísérlet a befogadási módok vizsgálatára. Filmkultúra, 1971. 6. sz. – *S. Nagy Katalin–Makara Péter–Vitányi Iván:* Szociológiai vizsgálat három múzeumban. Budapest, 1971. 9. sz. – *Szigethy Gábor:* A többértelmű filmkép és filmművészet nyilvánossága. Valóság, 1971. 9. sz.

1972

Bárkán Gyorgy Kép, kultúra, társadalom Fotóművészet, 1972 4 sz – *Beke Laszló* Miért használ fotókat az A P L C ? Fotóművészet, 1972 2 sz – *Beke László* Műleirás és műelemzés Valóság, 1972 5 sz – *Czeglédy Ilona* A VI Grafikai Biennálé szociológiai mérlege Borsodi Szemle, 1972 4 sz – *Józsa Péter* A filmélmény szociológiájához Filmkultúra, 1972 3 sz – *Tolgyesi János* Idézőjelbe tett képek, fotók Fotóművészet, 1972 2 sz – *Vitányi Iván* Hogyan él az esztétikum a társadalomban? Valóság, 1972 5 sz

1973

A társadalmi elkotelezettségről Korkérdés 16 művészhez Művészet, 1973 6 sz – *Bánszky Pál* Amatőrok és a képzőművészet Művészet, 1973 3 sz – *Bereczky Loránd* Magyar design? Művészet, 1973 1 sz – *Fekete Gyorgy* A design urugyén Művészet, 1973 5 sz – *Filep István* Design és bútor Művészet, 1973 2 sz – *Fukász Gyorgy* Politika és művészet Művészet, 1973 6 sz – *Fulep Ferenc* Múzeumaink útkeresése Népszabadság, 1973 júl 22 – *Garas Klára* „Hidegbe zárt képek" urugyén Művészet, 1973 6 sz – *Gonyei Antal* Múzeum és kozonség Múzeumi Kozlemények, 1973 3 sz – *Hoffmann Tamás* Utat vesztett múzeumok? Népszabadság, 1973 jún 8 – *Hoffmann Tamás* Műkincsek, múzeumok, látogatók Népszabadság, 1973 júl 29 – *Koczogh Ákos* A design internacionális Művészet, 1973 2 sz – Kornyezetunk és a vizuális kultúra Társadalmi Szemle, 1973 7 sz – *Macskássy Katalin* Rajzfilmkészítő gyerekek Valóság, 1973 8 sz – *Major Máté* Társadalom és hagyomány az építészetben Művészet, 1973 8 sz – *Miklós Pál* Hogyan elemezhető a látvány nyelve? Filmkultúra, 1973 4 sz – *S Nagy Katalin* Múzeum és kozonség Népművelés, 1973 1 sz – *S Nagy Katalin* Művészetszociológiai vizsgálat 22 lakásban Ipari Művészet, 1973 5 sz – *Németh Aladár* A design fogalmáról Művészet, 1973 3 sz – *Németh Lajos* Irás és erkolcs Művészet, 1973 6 sz – *Németh Lajos* Elévulés miatt zárva Művészet, 1973 10 sz – *Németh Lajos* A modern vizuális nyelv és a kozízlés konfliktusai Filmvilág, 1973 1 sz – *Pap Gábor* Távlatok és tárlatok Művészet, 1973 8 sz – *Pohárnok Mihály* Még egyszer a design fogalmáról Mű-

vészet, 1973 6 sz – *Schrammel Imre* Egyedi alkotás és „design" Művészet, 1973 6 sz – *Szabó Júlia* Képzőművészet és politika Művészet, 1973 6 sz – *Urbach Zsuzsa* Művészeti múzeumok és a kozonség Múzeumi Kozlemények, 1973 1 sz – *Vadas József* Családi unnepek és a képzőművészet Művészet, 1973 3 sz – *Vadas József* Művészeti tervgazdálkodás Elet és Irodalom, 1973 jan 27

1974

Bauer Gyorgy A televíziós képmás esztétikuma Rádió és Televizió Szemle, 1974 1–2 sz – *Béke Pal* Múzeum az iskolában Népművelés, 1974 11 sz – *P Brestyanszky Ilona* Az utca művészete a múzeumban Művészet, 1974 6 sz – *Deme Tamás* Az esztétikai nevelés az iskolában Kultúra és Kozosség, 1974 1 sz – *Hernádi Miklós* A képregény Kultúra és Kozosség, 1974 3 sz – *Józsa Péter* A film tukrozés és kommunikáció Magyar Filozófiai Szemle, 1974 6 sz – *Józsa Péter* Festmények hatása Adalékok az esztétikai élmény struktúrájához Kultúra és Kozosség, 1974 1 sz – *Józsa Péter* Az esztétikai élmény szemantikai mezői Kultúra és Kozosség, 1974 3 sz – *S Nagy Katalin* Művészetszociológiai vizsgálat egy iparművészeti kiállításon Ipari Művészet, 1974 2 sz – *S Nagy Katalin* Lakáskultúra Népművelés, 1974 4 sz – *S Nagy Katalin* A múzeum funkciója Népművelés, 1974 10 sz – *S Nagy Katalin* Munkácsy–Csontváry–Vasarely Kultúra és Kozosség, 1974 2 sz – *Sági Mária* Gyermekrajzok – gyermeknézők Kultúra és Kozosség, 1974 4 sz

1975

Bauer Jenő A reklám esztétikája Ipari Művészet, 1975 2 sz – *Bokor József* Tervezés és társadalmi igény Művészet, 1975 5 sz – *Bánszkyné Kiss Éva* A rajzteremtől a látáskultúráig Magyar Hírlap, 1975 szept 20 – *Éri István* „Szentelt csarnok" vagy a művelődés otthona? Magyar Hirlap, 1975 okt 5 – *Féja Sándor* A fotónyelv fejlődéséről Fotóművészet, 1975 3 sz – *Frank János* A tárlatot rendezi valaki Művészet, 1975 10 sz – *Horányi Ozséb* Vizuális szovegelmélet Fotóművészet, 1975 3 sz – *Horvath Dénes* Az elemi

szín-, rendszer-, forma- és térstruktúrák szerepe a vizuális nevelésben. Kultúra és Közösség, 1975. 1. sz. – *Miklós Pál:* Vizuális kultúra – tárgykultúra. Jelenkor, 1975. 4–5. sz. – Kerekasztal-beszélgetés a kritikáról. A Magyar Képző- és Iparművészek Tájékoztatója, 1975. 2. sz. – A Központi Népi Ellenőrzési Bizottság jelentéséből. Magyar Nemzet, 1975. jún. 7. – *Melocco Miklós:* Gyermekrajzok és képzőművészet. Művészet, 1975. 5. sz. – *Molnár Zsolt:* Múzeum és ifjúság. Magyar Ifjúság, 1975. okt. 11. – *S. Nagy Katalin:* Közönségvizsgálat a Nemzeti Galériában. Budapest, 1975. 10. sz. – *S. Nagy Katalin:* Választások és elutasítások. Kultúra és Közösség, 1975. 1. sz. – *S. Nagy Katalin:* Tájékoztatás képzőművészeti vizsgálatokról. Művészet, 1975. 8. sz. – *Nemes Károly:* A filmtudomány fejlődésének néhány problémája. Valóság, 1975. 10. sz. – *Németh Lajos:* Egyetemes és nemzeti. A Magyar Képző- és Iparművészek Tájékoztatója, 1975. 2. sz. – *Németh Lajos:* A művészettörténetírás problémái szociológiai aspektusból. Ars Hungarica, 1975. 1. sz. – *Pohárnok Mihály:* Ipari formák a háztartásban. Művészet, 1975. 5. sz. – *Rideg Gábor:* Gondolatok a képzőművészeti kritikáról. Művészet, 1975. 5. sz. – *Szilágyi Gábor:* Szekvenciák. Fotóművészet, 1975. 3. sz. – *Vincze Lajos:* A művészi befogadás vizsgálatának kérdéséhez. Magyar Filozófiai Szemle, 1975. 3–4. sz. – *Varjas Endre:* Kiskapu a giccsnek. Élet és Irodalom. 1975. okt. 8. – *Zakariás Egon:* A védjegy jelentősége és tervezésének néhány problémája. Ipari Művészet, 1975. 2. sz.

1976

Balla Margit–Felvidéki András–Helényi Tibor: Könnyed kis beszélgetés a plakátról. Mozgó Világ, 1976. 2. sz. – *Gereben Ferenc:* Filmkultúra és olvasáskultúra. Kultúra és Közösség, 1976. 3. sz. – *Halász László:* Az eredeti és a hamisítvány. Valóság, 1976. 2. sz. – *Janáky István:* Két felfogás. Magyar Építőművészet, 1976. 2. sz. – *Józsa Péter:* Film és információ. Kultúra és Közösség, 1976. 2. sz. – *Maros Tamás:* Az épület, az építész és az építészet. Valóság, 1976. 8. sz. – *S. Nagy Katalin:* Szentképek és kegytárgyak a lakásokban. Világosság, 1976. 6. sz. – *S. Nagy Katalin:* Tárgyegyüttesek, tárgyközösségek. Kultúra és Közösség, 1976. 2. sz. – *S. Nagy Katalin:* Ki az amatőr képzőművész Magyarországon? Kultúra és Közösség, 1976. 4. sz. – *S. Nagy Katalin:* Amatőr képzőművészet.

Népművelés, 1976 1–2–3 sz – *S Nagy Katalin* A tévé hatása gyerekek vizuális szemléletére Rádió és Televizió Szemle, 1976 3 sz – *Poszler Gyorgy* Filmművészet és kozművelődés Népművelés, 1976 1–2 sz

1977

Aradi Nóra Képzőművészet és kozművelődés Művészet, 1977 4 sz – *Bokor József* Egy felmérés tanulságai Ipari Forma, 1977 4 sz – *Budai Aurél* A hagyomány mai építészeti világunkban Valóság, 1977 2 sz – *Erdélyi Janos* A konyv esztétikája Magyar Grafika, 1977 4 sz – A film és kozonsége Filmkultúra, 1977 4 sz – *Gyetvai Agnes* Archaikus médiumok Mozgó Világ, 1977 3 sz – *Hernadi Miklós* Hat kérdés a giccsről Elet és Irodalom, 1977 25 sz – *Hoppál Mihály* Terek és tárgyak a koznapi kommunikációban Rádió és Televizió Szemle, 1977 3 sz – *Jakab Zoltan* Mozilátogatás Budapesten, manapság Rádió és Televizió Szemle, 1977 4 sz – *Janaky Istvan* A negyedik műtipus Művészet, 1977 8 sz – *Kleineisel János* A társadalom jellege és a kornyezet értékelése Valóság, 1977 2 sz – *Kuczka Péter* Csúcsok és lapály (A giccsről) Filmvilág, 1977 7 sz – *Miklós Pal* A „szép" tárgy jelentései Ethnographia, 1977 1 sz – *S Nagy Katalin* Társadalmi státus és lakásmód Mozgó Világ, 1977 1 sz – *S Nagy Katalin* Vizuális tomegkommunikációs eszkozok a lakásban Rádió és Televizió Szemle, 1977 3 sz – *S Nagy Katalin* Képzőművészet, kiállitások, kozonség Napjaink, 1977 5 sz – *Németh Lajos* A művészetelmélet és a népművészet Jelenkor, 1977 1 sz – *Perényi Imre* Városaink rekonstrukciója nem odázható el Városépités, 1977 4 sz – *Pohárnok Mihály* Egy tervezési kisérlet dokumentumaiból (A házgyárikonyha-program négy éve) Művészet, 1977 8 sz – *Szitanyi Gyorgy* Mit csinál a hetvenes évek magyar reklámja? Valóság, 1977 7 sz – *Wehner Tibor* Ropirat a vizuális nevelésről Uj Forrás, 1977 1 sz

1978

Aknai Tamás Egy művészeti kozgyűjtemény és egy művelődési ház kozos tevékenysége a munkásművelődés újabb for-

máinak és módszereinek kialakítása érdekében. Múzeum és Közönség, 1978. 5. sz. – *Bak Imre:* Alkotóműhelyek Tokajban. I. Mozgó Világ, 1978. 2. sz. – *Bánszky Pál:* Alkotóműhelyek Tokajban. II. Mozgó Világ, 1978. 2. sz. – *Bereczky Loránd:* Mulandó-e az érték? Művészet, 1978. 2. sz. – *Csöregh Éva:* A vizuális képességek fejlesztéséről. Pedagógiai Szemle, 1978. 6. sz. – *Deme Tamás:* A vizuális kultúráról – keményen. Kultúra és Közösség, 1978. 1–2. sz. – *Gopcsa Katalin:* Családi fényképalbumok. Fotóművészet, 1978. 1. sz. – *Hofer Miklós:* A murális művészet és az építészeti tér mai viszonyai. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1978. 3. sz. – *Józsa Péter:* Életkori különbségek a filmbefogadásban. Kultúra és Közösség, 1978. 1–2. sz. – *Major Máté:* Az építész helye az építészetben – ma. Valóság, 1978. 5. sz. – *Miklós Pál:* A fotóinformáció a sajtóban. Fotóművészet, 1978. 4. sz. – *Montvai Attila:* Egy kép és más semmi. Fotóművészet, 1978. 2. sz. – *S. Nagy Katalin:* Lakáskultúra – vizuális kultúra. Kultúra és Közösség, 1978. 4. sz. – *S. Nagy Katalin:* Lakáskultúra Telkibányán. Kultúra és Közösség, 1978. 1–2. sz. – *S. Nagy Katalin:* Giccstermelés házi használatra. Világosság, 1978. 5. sz. – *Nemesics Antal:* A szín szerepe a környezetünkkel szemben támasztott esztétikai funkcióigényeink kielégítésében. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1978. 3. sz. – *Németh Lajos:* Architektúra és képzőművészet. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1978. 2. sz. – *Pap Gábor:* Szállingózó kultúrvarjak. Művészet, 1978. 2. sz. – *Preisich Gábor:* A városrendezési koncepciók hatékonysága. 1978. 5. sz. – *Sándor Zoltánné:* A múzeumi látogatások felhasználása óvodás korú gyermekeink látáskultúrájának alakítására. Múzeum és Közönség, 1978. 5. sz. – *Schenk Lea:* Polaritás. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1978. 1–2–3. sz. – *Szappanos István:* A múzeumok szerepe az óvodás korú gyermek látáskultúrájának kialakításában. Múzeum és Közönség, 1978. 5. sz. – *Szerdahelyi István:* A komplex művészettörténeti oktatás elméleti kérdései. Kultúra és Közösség, 1978. 1–2. sz. – *Váriné Szilágyi Ibolya:* Pályakezdő építészek szemlélete. Valóság, 1978. 6. sz. – *Vadas József:* Népi iparművészet, avagy a nép iparművészete. Kritika, 1978. – Vizuális kultúra és jelrendszer. Új Symposion, 1978. júl.–aug.

Aradi Nóra A művészet ideiglenes nyilvánossága Művészet, 1979 10 sz – *Attalai Gabor* Határesetek a képzőművészetben A Magyar Képző- és Iparművészek Szovetsége Tájékoztatója, 1979 1–2 sz – *Berecz Miklós* Jegyzetek a képzőművészeti ismeretterjesztésről Népszava, 1979 140 sz – *Borbély Károly* A művészet anyagi alapjairól Művészet, 1979 11 sz – *Dobrik István* Képzőművészet és fotográfia Fotóművészet, 1979 4 sz – Építészek felelnek Mozgó Világ, 1979 2 sz – *Fekete Gyorgy* Beszélgetés a kiállításról Múzeum és Kozonség, 1979 6 sz – *Gelléri Péter* Fotószukségletek és tevékenységek Fotóművészet, 1979 4 sz – *Gellért Endre* Történetunk hőse a Comics (A képregényről) Ifjúsági Magazin, 1979 1 sz – *Gyertyan Ervin* Magyar film – magyar kozonség Kritika, 1979 9 sz – *Hallama Erzsébet* Népművészet vagy szuvenir-gyártás? Jelenkor, 1979 2 sz – *Kerékgyártó Istvan* Festészet, műkereskedelem, mecenatúra Művészet, 1979 11 sz – *Kézdi-Kovacs Zsolt* Film-műveltségunk hiányai Filmvilág, 1979 1–7 sz – *Kleineisel Janos* A negyedik dimenzió időszerűsége az otthonalakításban Valóság, 1979 7 sz – *Lecsák Gyorgy* Művészet-e a design? Ipari Forma, 1979 1 sz – *Menyhart László* „Eljenek a fák!" Adalékok a kornyezetesztétika kérdéskoréhez Művészet, 1979 9 sz – *Menyhart László* Ki támogat kit, hogyan és mivégre? Művészet, 1979 11 sz – *Miklós Pal* Korunk képe Jegyzetek a fotókultúráról Népszabadság, 1979 100 sz – *S Nagy Katalin* Montázsfalak Rádió és Televízió Szemle, 1979 2 sz – *S Nagy Katalin* A paraszti kultúra tárgyainak továbbélése Rádió és Televizió Szemle 1979 3 sz – *S Nagy Katalin* Kiállításlátogató tipusok Magyar Pszichológiai Szemle, 1979 1 sz – *S Nagy Katalin* Lakószoba-festészet (képek a lakásban) Művészet, 1979 6 sz – *Papp Ágoston* Szélesre tárt kapukkal Pedagógiai Műhely 1979 1 sz – *B Raffai Margit* Gondolatok a vizuális kultura társadalmi feltételrendszeréről Kultúra és Kozosség, 1979 1 sz – *Rideg Gabor* Csereérték és használati érték Művészet, 1979 6 sz – *Rubovszky Kalman* A képregény mint metaszoveg néhány aspektusa Kultúra és Kozosség, 1979 1 sz – *Sylvester Andras* A múzeumok és a televizió Múzeum és Kozonség, 1979 6 sz – *Szabadits Antal* Fény-kép Beszélgetés a világító hirdetésekről (Riporter Rékai Gábor) Elet és Irodalom, 1979 13 sz – *Szekely Andras* Mit er a reklám

ha magyar? Uj Tukor, 1979 13 sz – *Tallár Ferenc* A reklám, avagy az áru allegóriája Mozgó Világ, 1979 4 sz – *Tóth Dezső* Eredmények, gondok, feladatok képzőművészetunkben (Riporter Rózsa Gyula) Népszabadság, 1979 79 sz – *Vadas József* Mit mutat a szonda? (Négyezer kiállításról) Művészet, 1979 10 sz – *Vadas József* Iparművészeti vásárlás – képzőművészeti mecénálás Művészet, 1979 11 sz – *Vadas József* A népművészet mint életforma Kritika, 1979 4 sz – *Vadas József* A művészet gazdagsága Elet és Irodalom, 1979 9 sz – *Vadas József* Mindennapi cserepeink (uveg és kerámia használati tárgyainkról) Elet és Irodalom, 1979 15 sz

1980

Attalai Gábor Az iparművészet és az ipari tervező helye és szerepe a mai magyar társadalomban Művészet, 1980 5 sz – *Bán András* A múzeum memóriája. Művészet, 1980 6 sz – *Bauer Gyorgy* Fotó – csendélet Fotóművészet, 1980 2 sz – *Bereczky Loránd* Dokumentumok a társadalmi, gazdasági és kulturális fejlődés egységéről Művészet, 1980 4 sz – *Berkovits Gyorgy* A néző képmása Mozgó Világ, 1980 7 sz – *Bessenyei István–Heller Mária* A reklám a csereérték ugynoke vagy a fogyasztó szolgálólánya? Jel-Kép, 1980 2 sz – *Deme Tamás* A látás minősége és nevelése Kultúra és kozosség, 1980 6 sz – *Dvorszky Hedvig* Az iparművészet a hetvenes években Valóság, 1980 6 sz – *Féja Sándor* Hány éves a tinédzser? A rajzfilm és a gyerekek Jel-Kép, 1980 4 sz – *Gerevich József* Kisérlet a művészetterápia tipológiai megkozelitésére Valóság, 1980 4 sz – *Gergely István* Művészet és társadalom, 1945–1980 Művészet, 1980 4 sz – *Gergely István* Kiállitások – jelek – képek és gondok Jel-Kép, 1980 3 sz – *Hegyi Loránd* A szubjektiv-romantikus műmodell Magyar Filozófiai Szemle, 1980 4 sz – *Horváth Gyorgy* A korral szembesulve Művészet, 1980 4 sz – *Janáky Istvan* Epitészeti kultúra Kultúra és Kozosség, 1980 6 sz – *Kelecsényi László* Látvány vagy gondolat? (A hetvenes évek filmje) Valóság, 1980 5 sz – *Makovecz Imre* Valódi és látszattények (Kornyezetkultúránk, épitészetunk jelene és jovője) Művészet, 1980 12 sz – Múzeum és művészet (Korkérdés illetékes szakemberekhez) Művészet, 1980 6 sz – *S Nagy Katalin* Budapesti kozterek Művészet, 1980 5

sz — *S Nagy Katalin* Kozterek Kultúra és Kozosség, 1980 6 sz — *S Nagy Katalin* Kulturális kereskedelem és kommunikáció a koztereken Jel-Kép, 1980 2 sz — *S Nagy Katalin* Fotók a falon Jel-Kép, 1980 4 sz — *S Nagy Katalin* Lakótér és kornyezetesztétika (lakótelepi lakások) Művészet, 1980 12 sz — *Szabó M László* Vizuális alkotótelepek módszertani tapasztalatai Kultúra és Kozosség, 1980 6 sz — *Szilágyi Erzsébet* A Hódmezővásárhelyi Őszi Tárlatok fogadtatása Kultúra és Kozosség, 1980 6 sz — *Tamás Mária* A szemléltető agitáció és eszkozei Módszertani Fuzetek, 1980 2 sz — *Vadas József* Rend van-e a konyhában? (Egy tervezési kisérlet) Valóság, 1980 6 sz — *Vadas József* Fotók háttér nélkul Fotóművészet, 1980 2 sz — Vizuális kultúra — vizuális művészetek Kultúra és Kozosség, 1980 6 sz

TARTALOM

Előszó *(S Nagy Katalin)* 5

I VIZUALIS KULTURA – VIZUALIS MUVESZETEK

Almasi Miklós A fáradt szem, avagy a festőiség halála a nézőben 17
Vizuális kultúra – vizuális művészetek *(Németh Lajos, Attalai Gabor, Beke Laszló, Horanyi Ozséb, Kunt Ernó, Miklós Pal)* 43
Deme Tamas A vizuális kultúráról – keményen 80
Vinkler Gyorgy A képzőművészet funkcióváltozása 108
Aradi Nóra A művészet ideiglenes nyilvánossága 131
P Brestyánszky Ilona Az utca művészete a múzeumban 140
Az iparművészet jelene és jovője *(Attalai Gabor, Fekete Gyorgy, Buzás Arpad)* 145

II VIZUALIS ESZTETIKUM – MINDENNAPI KORNYEZET

Kornyezetunk és a vizuális kultúra *(Bereczky Lorand, Tolgyesi Janos, Szilagyi Gabor, Vamossy Ferenc, Horvath Gyorgy, Poharnok Mihaly)* 181
Janaky Istvan Epitészeti kultúra 209
Németh Lajos Architektúra és képzőművészet 211
Granasztói Pal A városi kornyezet mint esztétikum 221
S Nagy Katalin Budapesti kozterek 244
Szitanyi Gyorgy Mit csinál a hetvenes évek magyar reklámja? 259
S Nagy Katalin Lakótér és kornyezetesztétika – lakótelepi lakások 287

Vadas József Népi iparművészet, avagy a népi iparművészete 301
Dvorszky Hedvig Az iparművészet a hetvenes években 311

III VIZUALIS IZLÉS ES KOZONSEG

Hermann István A művészi élmény befogadása 341
Németh Lajos A modern vizuális nyelv és a kozizlés konfliktusai 346
Józsa Péter A film és kozonsége 356
Vadas Jozsef Mit mutat a szonda? 366
S Nagy Katalin Tájékoztatás képzőművészeti vizsgálatokról 372
Pap Gábor Szállingózó kultúrjavak 378
S Nagy Katalin Lakószoba-festészet 390
Vadas József Rend van-e a konyhában? 402

Válogatott bibliográfia

I Válogatás a magyar nyelvű szakirodalomból 427
II Válogatott cikkbibliográfia 428

A kotetet Szabó Mária szerkesztette
A sorozatterv Erdélyi Judit munkája
Műszaki vezető Aranyi Imre
Műszaki szerkesztő Gyuska Gyorgyi
Terjedelme 22 (A/5) ív
Szikra Lapnyomda (82–4431) Budapest
Felelős vezető: Csondes Zoltán vezérigazgató

36,– Ft